N 10

Nosferatu

REVISTA DE CINE

OCTUBRE 1992 600 PTS.

JACQUES TATI

Ricardo Aldarondo
Jesús Angulo
Quim Casas
Marc Dondey
Jaume Genover
Jorge Gorostiza
Eduardo Haro Tecglen
Javier Hernández
Francisco Llinás
Marcel Oms
Angel Quintana
Esteve Riambau
Sophie Tatischeff
Sara Torres
Paulino Viota

Nosferatu
REVISTA DE CINE

Director del PATRONATO
MUNICIPAL DE CULTURA:
Miguel Sagüés

Director de NOSFERATU:
José Luis Rebordinos

Equipo de redacción:
Ricardo Aldarondo, Jesús Angulo, Isabel Ausín,
Sara Torres

Han colaborado en este número:
Quim Casas, Marc Dondey, Jaume Genover, Jorge Gorostiza,
Eduardo Haro Tecglen, Javier Hernández, Francisco Llinás,
Marcel Oms, Angel Quintana, Esteve Riambau,
Sophie Tatischeff, Paulino Viota

Responsable de comunicación:
Manu Narváez

Fuentes iconográficas:
Las fotografías han sido cedidas
por Sophie y Pierre Tatischeff para esta revista.
Bajo ningún concepto podrán ser reproducidas
total o parcialmente en otro lugar.

Foto de portada:
Jacques Tati durante el rodaje de **Mon oncle**

Diseño, maquetación, arte final
y tratamiento portada:
Toni Galindo y Anna Obradors

Fotolitaje:
VideoCyS

Imprime:
Gráficas ORVY (Lasarte)

Dep. Leg:
SS-733-89

I.S.S.N.:
1131-9372

Edita:
Patronato Municipal de Cultura
República Argentina, 2
20004 DONOSTIA - SAN SEBASTIAN
Tfno.: (943)481157

Distribuye:
Ediciones Paidós

Mariano Cubí, 92 - 08021 BARCELONA
Tfno.: (93)2000122

INDICE

A propósito de Jacques Tati, 4
Sophie TATISCHEFF
Jacques Tati: la sonrisa entre todos, 6
Sara TORRES
M. Hulot y los ridículos preciosos, 14
Eduardo HARO TECGLEN
Sa dernière Parade, 18
Marcel OMS
Cualquier personaje puede arrancar una sonrisa.
El humor de Jacques Tati, 24
Jesús ANGULO
Un original tratamiento del espacio fílmico, 34
Javier HERNANDEZ
Monsieur Hulot frente a las nuevas
tecnologías de la imagen, 40
Angel QUINTANA
La arquitectura según Tati:
naturaleza contra artificio, 48
Jorge GOROSTIZA
Tati y Godard: singularidades, 56
Paulino VIOTA
Las revoluciones sonoras de Jacques Tati, 66
Marc DONDEY
Tati: una bibliografía, 72
Francisco LLINAS
Filmografía, 76
Jaume GENOVER
Las películas del ciclo, 78

Ricardo ALDARONDO
Jesús ANGULO
Quim CASAS
Marcel OMS
Esteve RIAMBAU

Agradecimientos 98

Jacques Tati y Sophie Tatischeff

A propósito de Jacques Tati

Sophie Tatischeff

Para mi hermano y para mí, la imagen y el sonido formaron parte de nuestra infancia. Aún antes de ver sus películas, Tati nos enseñó a mirar y a escuchar. Más tarde, al trabajar en el montaje, comprendí la utilidad de la observación.

Durante mi período de prácticas en **Playtime**, numeraba kilómetros de película. Tati y el montador jefe trabajaban el montaje de imágenes durante meses, cortando, alargando escenas. A menudo, a los ayudantes y a quienes hacíamos prácticas se nos hacía venir para, detrás del telón, visionar una secuencia muda y escuchar nuestra reacción. El nos explicaba que la imagen debía en primer lugar funcionar sin el sonido, sin la música. Una vez terminada la imagen, daba comienzo la sonorización, que Tati controlaba por completo. Los sonidos son elementos cómicos, como la imagen, pero trabajados por separado.

Exigía mucho de los técnicos: nada de rutina, ser inventivo. No le gustaba que los ruidos de pasos se grabasen forzosamente con zapatos. Era preciso buscar otra sonoridad. Mezclar sonidos, obtener efectos en desfase con lo que acostumbra a verse en la pantalla. Para el cuadro luminoso de **Playtime** no lograba encontrar las frecuencias que deseaba. Entonces se puso en contacto con un ingeniero de sonido de Alemania, quien consiguió grabarle el sonido exacto que andaba buscando. La búsqueda estribaba en la creación de un sonido. Continuaba durante la mezcla de sonidos en su forma de dosificar las voces, procurando hacerlas incomprensibles, o de privilegiar un

sonido en *off* porque aportaba un elemento cómico.

Esta exigencia, esta búsqueda, la tenía para cada una de sus películas. Mi trabajo como ayudante de montaje en **Trafic** y montadora jefe en **Parade** me ha enseñado más, y he aprendido a no colocar jamás una lata en los estantes pensando que ya estaba terminada.

A continuación venía la mezcla, y todos llegábamos con abundancia de sonidos, y Tati, como un director de orquesta, de nuevo daba un sentido más, otro valor en la dosificación de los elementos.

Tal vez sean todos estos años de trabajo a su lado los que me han permitido lanzarme a la realización de **Tati, sur les pas de M. Hulot** y sentir cerca de mí una presencia que me llama al orden o que me reconforta, y que pienso permanecerá conmigo todavía por mucho tiempo.

Pour mon frère et moi-même, l'image et le son ont fait partie de notre enfance. Avant même de voir ses films, il nous a appris à regarder et à écouter. Plus tard, en travaillant au montage, j'ai alors compris l'utillité de l'observation.

Stagiaire sur **Playtime**, je numérotais des kilomètres de pellicule. Tati et le chef monteur travaillaient le montage image pendant des mois, coupant, rallongeant des scènes. Souvent on nous faisait venir, les assistants et stagiaires, derrière le rideau, pour visionner une séquence muette et écouter notre réaction. Il nous expliquait que l'image devait d'abord fonctionner sans le son, sans la musique.

Une fois l'image terminée, commençait la sonorisation, que Tati controlait entièrement. Les sons sont des éléments comiques, comme l'image, mais travaillés séparément.

Il exigeait beaucoup des techniciens: pas de routine, être inventif. Il n'aimait pas forcément enregistrer les bruits de pas avec des chaussures, il fallait trouver une autre sonorité. Mélanger des sons, obtenir des effets, en décalage avec ce que l'on a l'habitude de voir à l'écran. Pour le tableau lumineux de **Playtime**, il n'arrivait pas à trouver les fréquences qu'il voulait. Il a alors contacté un ingénieur du son en Allemagne qui a réussi à lui enregistrer le son exact qu'il cherchait. La recherche résidait dans la création d'un son. Elle se poursuivait au mixage dans sa façon de doser les voix, cherchant à les rendre incomprénsibles, ou de privilégier un son *off* parce qu'il apportait un élément comique.

Cette exigence, cette recherche, il l'avait pour chacun de ses films.

Assistante monteuse sur **Trafic** et chef monteuse sur **Parade**, j'ai continué à apprendre et à ne jamais ranger une boîte sur les étagères pensant qu'elle était terminée.

Venait ensuite le mixage où nous arrivions avec une abondance de sons et là, Tati, comme un chef d'orchestre, redonnait encore un autre sens, une autre valeur dans le dosage des éléments.

C'est peut-être toutes ces années de travail à ses côtés qui m'ont permis de me lancer dans la réalisation de **TATI, sur les pas de M. Hulot** et de sentir une présence près de moi, me rappelant à l'ordre ou me réconfortant, et qui je pense me restera encore longtemps.

Tráfico *(Trafic, 1971)*
©CEPEC/ROBUR

Jacques Tati y sus hijos Pierre y Sophie

Jacques Tati: la sonrisa entre todos

Sara Torres

En el cine, el personaje cómico suele ser un héroe al revés; al mismo tiempo parodia y confirma el modelo que imita. El héroe "serio" vence al mundo con su eficacia; el cómico con su torpeza. El héroe desafía la conspiración del destino; el cómico rueda a través de ella, contra ella, a pesar de ella. El héroe triunfa cuando logra pisotear el mal; el cómico es pisoteado por todos pero en último término el mal queda debajo suyo, redimido y aliviado. En una palabra, al héroe no hay quien le hinque el diente y por eso resulta invencible; mientras que al cómico le acribillan una y otra vez, por lo que a la larga resulta invulnerable. Si el héroe se sale con la suya (que gane lo más importante), el cómico se sale con la nuestra, con la de todos y cualquiera: ganarle a lo importante y demostrar que, por una vez, no es tan importante como parece...

Pero en fin, también el payaso lucha, se enfrenta al universo, pretende rescatar a la chica, quiere cortar el nudo maligno de injusticias que nos agarra por la garganta. Charlot, Buster Keaton, Groucho o Woody Allen son también legionarios que le plantan cara a quien se les

cruza por delante; a su modo burlesco, sin duda, pero no menos que Gary Cooper o John Wayne... La comicidad de Jacques Tati es la relativa excepción de esta (relativa) regla. La mirada humorística que lanza sobre las personas y las situaciones no es agresiva, ni siquiera autoafirmativa: pasea por un paisaje de menudencias significativas, de leves equívocos, de desastres intrascendentes y sabe cuando llega el caso difuminarse en ese paisaje, ocultando discretamente su silueta, por otra parte inconfundible. En las películas de Tati no hay héroe, ni siquiera héroe cómico. El héroe es cualquiera y Tati (Monsieur Hulot, el cartero François) sólo actúa como una especie de catalizador de la sonrisa, como el *ritornello* que sirve para subrayar la burla generalizada, la broma en la que todos -lo quieran o no, lo sepan o no- participan. Es decir: participamos. Porque los demás protagonistas cómicos nos ayudan a vengarnos de la realidad riéndonos de ella, pero Tati nos obliga como de paso a reirnos de las mil complicidades que nuestros gestos y nuestros caracteres tienen con la realidad que nos oprime. No hay héroes en las películas de Tati, pero a todos se nos disculpa heroicamente por no serlo.

Véase un ejemplo de esta vocación modestamente antiheroica, ilustrada por el mismo Tati, tomado de **Las vacaciones de Monsieur Hulot**. *"M. Hulot llega al cementerio. Tiene que poner en marcha su coche, busca una manivela en el capó trasero, pero mientras pierde un neumático, éste cae al suelo y se llena de hojas; de este modo se transforma en una corona, la cual es confundida con una corona fúnebre que Hulot hubiera traído para el entierro. M. Hulot ha hecho lo que le hubiera podido pasar a cualquier despistado sin ninguna intención cómica. La intención cómica procede de la situación. En el caso de Chaplin éste hubiera hecho la misma entrada que Hulot, pero al ver que la situación era catastrófica, hubiera -para el espectador- enganchado él mismo las hojas sobre el neumático transformándolo en corona que hubiera sido aceptada para el entierro. Y con ello los espectadores hubieran encontrado al personaje maravilloso porque ante una situación imprevista, él la hubiera resuelto mediante la invención de un* gag. *De M. Hulot no se puede decir lo mismo porque ello le hubiera podido suceder a cualquiera"*. Cabe fantasear sobre cómo hubiera sido, por ejemplo, un *remake* de **Tiempos Modernos** realizado por Jacques Tati en su modesto pero eficaz estilo característico.

Sin embargo, no debe confundirse la discreción de Tati con falta de personalidad humorística. Quizá haga falta más talento -y desde luego no basta con menos- para saber difuminarse sin dejar de ser imprescindible que para mantenerse en el centro explícito de la comicidad. Porque el personaje de Tati es sin duda imprescindible para la marcha de sus películas: ni **Día de fiesta**, ni **Mi tío**, ni la misma **Playtime** sabrían prescindir del personaje que él encarna y al que no podemos -una vez visto- imaginarnos más que con los rasgos definitorios que él nos brinda. Su apariencia no es tan obviamente cómica como la de un Groucho o un Charlot: el cartero François o Monsieur Hulot pueden salir a la calle cualquier día sin que nadie los encuentre especialmente absurdos o risibles. En muchos casos, como por ejemplo en la mayoría del metraje de **Playtime**, ni siquiera están constantemente presentes en lo que ocurre en la pantalla. Pero el espectador necesita a Tati como a cualquiera de los otros protagonistas más absorbentes: vigila su presencia agradece el garbo desgarbado del personaje y esa especie de "testimonio" nunca superfluo que aporta a la comicidad general del resto de los personajes.

Día de fiesta
(Jour de fête, 1949)
© PANORAMIC/CEPEC

Las vacaciones del Sr. Hulot (Les vacances de M. Hulot, 1953)
© PANORAMIC/CEPEC

En sus películas, Tati no se impone pero no por ello los espectadores cuentan menos con él...

Otro punto importante, referido a la caracterización del personaje de Tati según evoluciona a lo largo de sus películas (pocas) y de los años (bastantes) que abarca su cine. El protagonista cómico creado por Tati es sin duda un inadaptado respecto a muchos aspectos del mundo en el que se mueve: incluso podríamos decir que va siendo más y más inadaptado según avanza el tiempo y su cinematografía. Pero esa inadaptación nunca le lleva a una actitud de "resentimiento", de rencor destructivo contra el mundo que le rodea y al que dedica un fervor contrariado que, poco a poco, parece irse haciendo cada vez más melancólico. A veces se ha dicho que Tati se conserva intemporal casi "ahistórico", si se le compara con el cine más comprometido que se hacía en los años en los que desarrolló su carrera. Pero no es cierto. En todo momento, desde **Día de fiesta** hasta **Trafic** (el caso de **Parade** es especial y merece comentario aparte), el cine de Tati está lleno de alusiones, minuciosamente irónicas, a los acontecimientos grandes y chicos de la época; sobre todo, a las repercusiones "culturales" (y costumbristas) de la evolución de su país en la Europa de posguerra. Lo que está ausente, y quizá constituye su mejor acierto, es el tono moralizante que otros cineastas (y la mayoría de los críticos, incluidos los que estudian a Tati) suelen emplear para adornar el mensaje de sus películas. Ciertamente, las dos últimas películas de Tati parecen recoger algo más de "moralina" explícita que las de sus comienzos: y es significativo que se trata de sus dos fracasos ante un público que, para asombro de muchos, antes nunca le había fallado. En cualquier caso, las cinco grandes películas de ficción de Tati pueden verse como la crónica de una vida: desde la Francia más rural y callejera de sus comienzos, llena de gente en la calle, niños que juegan y perros que ladran, hasta la progresiva mecanización de sus últimos filmes, sin niños y con chuchos sofisticados, pájaros artificiales y donde ruidos extraños sustituyen a las risas o los gritos. El propio personaje de Tati va quedando cada vez más solo en la multitud, un poco más agobiado y como echando de menos aquella juventud en bicicleta en la que se vio perseguido por una incansable avispa...

Las dos aportaciones más características de Jacques Tati al cine

de humor son la comicidad "coral" y el invento de un cine sonoro... pero "casi" mudo. Empecemos por esta segunda característica. Aunque el primer personaje encarnado por Tati, el cartero François, es bastante charlatán y hasta un poco declamatorio a ratos, su creación emblemática -Monsieur Hulot- casi nunca dice tres palabras inteligibles seguidas. Ya su primera aparición en la pantalla anuncia que no ha nacido para la oratoria: cuando el conserje del Hotel de la Playa (en **Las vacaciones de Monsieur Hulot**) le pregunta su nombre para apuntarle en el registro, Hulot gruñe algo incomprensible con la pipa entre los dientes y hasta que no se la quitan de la boca de modo expeditivo no hay forma de entender las dos sílabas de su apellido. En su última aparición (**Trafic**), no logra hacerse entender por la dueña del perrito cuando intenta explicarle que el animalito no ha sido atropellado e incluso empeora su crisis de llanto al emplear el falso perro como felpudo para indicarle su auténtica naturaleza. Monsieur Hulot está hecho de gestos, de actitudes: es literalmente "inefable". Pero las películas de Tati, aunque puedan desdeñar la palabra, nunca menosprecian el sonido. Todo lo contrario: desde la avispa de **Día de fiesta**, a la que oímos pero nunca vemos, pasando por el pajarito de **Mi tío** que agradece con su piar el rayo de sol que le proporciona Hulot, hasta las auténticas sinfonías de crujidos, chasqueos, bocinazos, chirridos, golpeteos, timbrazos, etc... que constituyen **Playtime** y **Trafic**, nunca la utilización de los rumores y estruendos cotidianos había sido analizada de una forma tan perspicaz y con tan clara repercusión cómica. Tati es un auténtico estudioso de los sonidos que nos rodean, de los inocentes y de los culpables, de los naturales y de los ultrasofisticados. Tati es el John Cage del cine cómico y no por casualidad lo mejor de su obra es contemporáneo de la producción de los músicos más revolucionarios, antimelódicos y atonales.

Por otro lado, inventa un humor coral. En sus películas no es él (es decir, su personaje) quien hace siempre reir, sino que todo el mundo -chicos y mayores, animales y hasta objetos- colabora en la sonrisa general. En las películas de humor clásico, el payaso protagonista es el "especialista" en hacer reir y los demás no figuran más que como ocasiones, motivos o víctimas de sus bromas. El humor de Tati, como ya otras veces se ha subrayado, es más bien una comicidad "democrática", una forma de mirar los gestos cotidianos de personas y las situaciones aparentemente comunes en las que nos embarca la vida. En ocasiones los propios protagonistas ignoran que es su redundancia y la similitud de sus rutinas la que está provocando el efecto humorístico: los perritos que mean unánimes al comienzo de **Mi tío** o los conductores de **Trafic** y su afición general a hurgarse en la nariz aprovechando los semáforos... En las películas de los cómicos americanos clásicos, la escena se

Tráfico *(Trafic, 1971)*
©CEPEC/ROBUR

Día de fiesta
(Jour de fête, 1949)
© PANORAMIC/CEPEC

centra en lo que el especialista en hacer gracia lleva a cabo en cada momento; pero en las películas de Tati, el chiste salta donde menos se le espera y hay que estar muy atento a veces para no perderse el pequeño detalle de un figurante aparentemente tangencial pero que es de repente el estímulo humorístico: ese dedo vendado del vendedor de automóviles en **Trafic**, visto un momento cuando cierra con cierto riesgo el maletero del vehículo que exhibe y que indica otras exhibiciones menos afortunadas... Hay en el arte humorístico de Tati un cierto "minimalismo" expresivo, la convicción de que lo ridículo o lo absurdo de la vida no es patrimonio de nadie sino que todos colaboramos -tropezando, trabajando, ligando, chocando o sacándonos un mocoal disparate universal. Por eso Tati intentó ir ocultando poco a poco a Monsieur Hulot, hasta el punto de intentar casi en **Playtime** una película en la que figurara como uno más dentro del conjunto. Pero, como ya hemos dicho, por muy coral que sea su humor el público se encariña con la figura de Hulot y lo reclama. El director se vio obligado en **Trafic** a volver a su viejo protagonista, cada vez más extrañado del nuevo y apresurado mundo en el que le había tocado vivir pero siempre animoso en su intento de resolver lo irresoluble, mediar en las disputas y desde luego saludando con galante respeto antiguo a las damas.

A lo largo de su biografía cinematográfica, Tati va pasando de un mundo rural, más entrañable y simpáticamente descrito (aunque siempre con zumba burlona), al universo ultratecnificado del París más moderno (la torre Eiffel se refleja un momento en una de las vidrieras implacables de **Playtime**). Desde luego Tati no es un crítico del mundo industrializado ni practica en modo alguno la denuncia social. Es evidente que todos los tipos de vida tienen aspectos risibles, gestos inútiles que denuncian nuestra vana desazón por darnos importancia ante nosotros mismos y ante los demás. Pero lo que Tati parece decir es que el mundo humano, siempre bastante ridículo, le va pareciendo más y más cruel, más hostil, más desagradable. Sus últimas películas son más frías, espacian los *gags* propiamente humorísticos hasta hacerlos demasiado leves y escasos (lo cual, unido al aumento de metraje de los filmes contribuye a que empiecen a cansar un poco). Los habituales personajes entrañables se hacen más raros y cada vez abundan más los títeres humanos que aparecen sólo un instante para efectuar su pequeño gesto idiota y desaparecer devo-

rados por el sinsentido generalizado. Es interesante también cómo fascina a Tati la relación con lo extranjero: nos definimos ante lo diferente. Desde los intentos de americanización del cartero François en **Día de fiesta**, pasando por la amable señora inglesa de **Las vacaciones** (primera y más auténtica "fan" de Monsieur Hulot), hasta la progresiva internalización de sus últimas películas, protagonizadas siempre por bellas extranjeras (¿le parecerán a Hulot extranjeras todas las mujeres?), el clima cosmopolita no deja de crecer. Las pocas palabras que se oyen en las películas de Tati están a menudo dichas en varios idiomas, como si quisiera acentuar el carácter "babélico" de la comunicación verbal entre los humanos. El propio Hulot es un personaje algo "forastero", a pesar de que en otros aspectos sea tan francés que haya podido ser descrito con agudeza como *"la cabeza de Jacques Prévert sobre el cuerpo del general De Gaulle"*. Tiene una serie de rasgos mucho más anglosajones que franceses: su enorme estatura, su atuendo de personaje de Agatha Christie o de Tintín, su pipa inevitable, su afición a los deportes y su gran competencia en casi todos ellos (exceptuando sin embargo la equitación, si hemos de juzgar por **Las vacaciones de Monsieur Hulot**), su escasa predisposición a la palabra (¡tan difícil de entender en Francia!), su timidez protectora y respetuosa con las mujeres, etc... Tati viaja a través de su cine desde la provincia a la capital, de la capital al extranjero, al gran mundo ancho y ajeno: no pierde su ánimo ni sus buenas maneras, pero es evidente que lo que va descubriendo le gusta cada vez menos...

Vida de un cómico

Jacques Tati nació el nueve de octubre de 1907 en Saint-Germain-en-Laye, pequeña población situada a pocos kilómetros de París. Pese a esta venida al mundo en el corazón mismo de Francia, los orígenes de Tati tienen mucho de internacional. Para empezar, su verdadero apellido no es Tati sino Tatischeff, pues su padre era hijo del general ruso Dimitri Tatischeff, embajador del zar en París. Por el lado de su madre, Claire Van Hoof, estaba emparentado con una familia holandesa vinculada al arte pictórico: su abuelo materno enmarcó los cuadros, entre otros artistas, del mismísimo Van Gogh, con el que tuvo cierta amistad... ¡y del que rechazó tres telas en pago de los marcos que generosamente le había proporcionado! El padre de Tati era encuadernador de libros, un oficio en el que se mezclan a la par la sabiduría artesanal y el gusto artístico. En un principio, Jacques también iba a adoptar el mismo trabajo, para lo que comenzó a preparar las oposiciones para ingresar en la Escuela Nacional de Artes y Oficios. Mientras, ayudaba a su padre en el negocio y con ese motivo viajó a Inglaterra, lo que le puso en contacto con un mundo más sugestivo para él que la encuadernación: el rugby. Dotado de una estatura atlética y de notable agilidad, Jacques ya había practicado antes una serie de deportes, como el fútbol, el boxeo, la equitación, el tenis... Siendo jugador de rugby, llegó a participar en primera división como miembro del equipo del Racing Club de Francia. Y es una tarde de domingo, antes del partido, cuando improvisa su primer *gag*. En el momento en el que se están preparando para salir al campo Tati descubre en los vestuarios un balón de fútbol. Como los jugadores del Racing llevan la misma camiseta para fútbol y para rugby, convence a sus compañeros de que salgan al campo trotando en pequeños

Zafarrancho en el circo
(Parade, 1973)
©CEPEC/GRAY-FILMS

Las vacaciones del Sr. Hulot (Les vacances de M. Hulot, 1953)
© PANORAMIC/CEPEC

grupos y dándole con el pie al balón redondo. Sus adversarios, como es lógico, aparecen pasándose el balón oval. En los graderíos el asombro y la confusión son enormes. Mientras, Tati se instala ante una portería imaginaria y comienza a realizar soberbias paradas...

Es el inicio de sus célebres imitaciones deportivas, que comenzará a realizar en el marco del *music-hall* en 1934: tenista, ciclista, futbolista, boxeador... La escritora Colette elogia en 1936 la perfección innovadora de su mímica y reconoce en él *"la fuerza de sugestión que poseen los grandes artistas"*. Al final de su carrera, en **Parade** volverá a recoger con nostalgia y sabiduría aquellas viejas imitaciones de sus comienzos. Sus primeras actuaciones en restaurantes y *music-halls* las efectuó a espaldas de sus padres, hasta que un día -al ir a cenar a un restaurante donde actuaba- descubrieron la ocupación de su hijo. Grave discusión familiar y Tati se va de casa. Empezaron sus dificultades económicas, porque pese a las buenas críticas de algunos entusiastas no le llovían los contratos económicamente rentables. Pero la ya mencionada opinión elogiosa de Colette, por entonces casi una dictadora del gusto europeo, le abre el camino en Francia y en otros países. El espectáculo de Tati "Impresiones deportivas", comienza a recorrer mundo y a ganar admiradores. Es el comienzo en el *music-hall* como el de todos los grandes cómicos cinematográficos de esos años: como Charlot, como Buster Keaton, como los hermanos Marx, etc... El arte más nuevo nace del de los más antiguos bufones que han sabido entretener con sus bromas en directo a los comensales de todas las épocas... ¿Cómo empezó Jacques Tati a trabajar en el cine? Sus comienzos son oscuros, pero -si hemos de creer al estudioso Marc Dondey- pronto notó Tati que el *music-hall* estaba ya en decadencia y que tenía que buscarse un nuevo campo de expresión. El mismo Tati cuenta que una tarde, en Londres, después de una actuación teatral que le había dejado particularmente descontento, el cómico comenzó a desengañarse del *music-hall*. Triste y cabizbajo comenzó a pasear por Finsbury Market, un populoso mercado londinense, entre carniceros, pescaderas, gentes llenas de animación, divertidas y suavemente ridículas aunque sin saberlo... *"Fue entonces* -cuenta Tati- *cuando decidí hacer películas sobre toda esa gente. Eran exactamente lo contrario de los artistas de* music-hall, *cuya inspiración cómica muere si no está allí el público para aplaudirles"*.

Entre 1932 y 1938, en unas ocasiones como guionista y en otras como actor, participa en cinco cortometrajes. Desgraciadamente, según testimonio de su hija, los dos primeros (y por otra parte inacabados), titulados **Oscar, campeón de tenis** y **Regreso a la tierra**, se han perdido definitivamente. Otros dos, **Alegre domingo** y **Se solicita un bruto**, fueron cordialmente odiados por Tati, que siempre hizo todo lo posible por evitar que se exhibieran en público. En cambio otros de ellos, **Cuida tu izquierda** (1936), que trata de un chico de granja con sueños de convertirse en boxeador, muestra ya mucho de lo que luego será el inconfundible "estilo Tati". En este corto aparece por primera vez el cartero François. Y así comienza la saga. A partir de 1949, tras el obligado paréntesis de la guerra empieza su carrera propiamente cinematográfica como director y actor. Primero viene **Día de fiesta** y luego, a lo largo de veinticinco años otras cinco películas (una de ellas en vídeo, **Parade**), otro corto **Cours du soir** y un guión terminado -"Confusión"- que nunca ha sido llevado a la pantalla. Su estilo es siempre fácilmente reconocible: se va depurando a lo largo de los años, pero nunca cambia en lo esencial.

Predominan los planos generales, mientras que los primeros planos pueden contarse con los dedos de la mano. Sus dos primeras películas son en blanco y negro (aunque la primera se rodó en color, pero por un accidente no se ha conservado más que la copia de seguridad en blanco y negro), mientras que el resto es en color, un color muy trabajado y que jamás deslumbra ni molesta con ostentaciones. Tati hace películas sonoras pero que no traicionan la comicidad sin palabras del cine mudo; también sus películas en color guardan algo de la sobriedad sin alardes del blanco y negro. Su último y no rodado guión, "Confusión", presenta a un joven ejecutivo que quiere vender un gran invento a una empresa de vídeo. Se trata de un procedimiento para modificar los colores de lo rodado previamente. El procedimiento se desmanda y la ceremonia de la confusión comienza: las condecoraciones de unos militares que asisten a una entrega de medallas parecen fundirse sobre sus uniformes, los colores de dos equipos de fútbol cambian en medio del partido sumiendo a sus partidarios en la perplejidad... En el *hall* de entrada al edificio de la gran empresa de vídeo, el joven inventor encuentra dos estatuas enormes: un ojo y una oreja. Símbolos de las artes plásticas y también instrumentos privilegiados del cine, y de sus confusiones... cómicas, que tan expertamente supo aprovechar Jacques Tati.

En sus últimos años, Tati -tras el fracaso estrepitoso de **Trafic**- vuelve a conocer dificultades económicas, además de complicaciones de salud, pues ha de sufrir varias operaciones. Esto le lleva a realizar algunas tareas insólitas, como sesenta fotos destinadas a presentar la colección de otoño de la revista de moda "Vogue" en 1979. También le representa alivio pecuniario la compra de los derechos de algunas de sus películas. En una especie de pequeño despacho o consultorio, atiende a estudiosos de sus obras y a jóvenes directores que acuden a solicitar su consejo. Mientras, seguía trabajando y reescribiendo el guión de "Confusión", aunque parece que ya presentía que su cuerpo enfermo no podría soportar la tensión y el esfuerzo de otro rodaje. A comienzos del otoño de 1982 celebra con sus más próximos colaboradores (como el pintor Jacques Lagrange), el final del guión de "Confusión". Pero el cuatro de noviembre de ese mismo año debe ser hospitalizado por una embolia pulmonar. El largo, risueño y hermoso día de fiesta que Jacques Tati regaló al cine había llegado a su fin.

Jacques Tati

Día de fiesta
(Jour de fête, 1949)
© PANORAMIC/CEPEC

M. Hulot y los ridículos preciosos

Eduardo Haro Tecglen

La primera vez que vi una película de Tati (**Jour de fête**, 1949) no me lo podía creer. En torno mío, los franceses reían abiertamente; y yo no veía mas que un imitador de estrellas del cine mudo. Su personaje recogía otra vez la torpeza del impávido creador de desastres que podía haber sido Max Linder, por citar un francés al que ellos consideran precursor de Chaplin y de todos los demás; volvía a la mudez o, mejor dicho, a la sincronización, con ruidos de fondo no siempre correspondientes a las situaciones. No podía creer que se rieran, y que convirtieran en ídolo a Tati, actor y director, de no ser por *"la pizca de chovinismo"* con que idolatraron a Max Linder (según Jean Mitry) y por ganas de fastidiar a Hollywood.

Tenían que pasar algunas cosas para que comenzase a sentir a Tati: tuve que perder algo de la juventud que me envejecía (teníamos, entonces, que fingirnos mayores y dramáticos para ser tenidos en cuenta); vivir en Francia suficientemente para identificarme, aunque fuese como un camaleón, con los franceses; y que en España comenzasen a vivirse los fines de semana, las vacaciones burguesas y un poco caricaturescas. Con todo ello, comencé a aceptar el ridículo de lo que es un poco terso, de lo que es el "buen gusto", de cómo las clases que ascienden tratan de imitar a las que subieron antes (la peor parte del fenómeno de la moda). Tenía yo por entonces el miedo

al ridículo y a la producción inesperada del desastre, derivada probablemente de situaciones biográficas irreparables, y cuando lo veía proyectado -en todos los sentidos: en el cine, incluyendo el mudo de Hollywood, y en la proyección psicoanalítica sobre otras personas- me apartaba de él. Una vez defendido, por sentirme francés sabiendo que no lo era, podía reirme del ridículo francés, como Tati. Cuando llegaron **Les vacances de M. Hulot** (1953) y **Mon oncle** (1958), yo creía ya estar fuera del punto de mira de Tati. Y sentía más ese mundo grotesco perceptible; como debía sentirlo él que también, en el fondo, era un extranjero. Nieto de un embajador del Zar en París (Tati Tatischeff), mezclado luego con holandeses y con italianos, era un francés que podía "ver" a los franceses desde fuera, y desde la pertenencia a una sociedad viniendo de otra. Vivió entre la aristocracia de Saint-Germain-en-Laye, con la nobleza rusa perdida; estudió arte y lo vivió y trabajó con su padre, restaurador de cuadros; y fue lo que en España se había llamado en el lenguaje de las crónicas de sociedad, "un distinguido *sportman*": en el tenis, en el rugby (llegó a profesional y, lo abandonó inmediatamente). No dejó de percibir nunca el ridículo en torno suyo. No como yo, o los de mi pobre clase desclasada, por miedo a la caída; sino como un hombre que no podía serlo nunca, pero que se sentía anegado.

Francia, entonces: las décadas de la gran inteligencia, de la gran elegancia de pensamiento. Y, al mismo tiempo, la de las clases ascendentes de la posguerra y los primeros *congés payés*, la de los *m'siedames* y *madame la concièrge* (no en vano Hulot mantiene el título de *Monsieur*); la mía, en la Place Wagram (*les beaux quartiers*, que novelaba Aragon), recibía los martes a las otras del barrio, que acudían salvando los pocos metros de distancia con sus grandes sombreros y sus pequeños automóviles. Todo podía ir desde Sartre y Camus, y los Prévert, y la Greco, con la ironía ácrata del poeta Georges Brassens y el cine profundo de Marcel Carné, hasta la comicidad pesada y repulsiva de Fernandel (algo habría que salvar de él), Noël Roquevert o Louis de Funès, que ahora da la televisión española en sus mejores momentos. A Francia le había faltado siempre el humor, que duró desde Molière a Laviche; y le había sobrado la comicidad. El *chansonnier* era otra cosa, y Salvador Espriu podría envidiarle -*"quisiera cantar con la voz ronca del* chansonnier", escribía-: era el satírico, el crítico, el hombre del ridículo revelado. Fue así como empezó Tati; en las pistas del cabaret, con la sátira del ridículo: sobre todo, del mundo del deporte, que era el que conocía. Hacía parodias de los deportistas, y no habrá que olvidar los partidos de tenis de M. Hulot; porque no sólo conocía las nuevas aproximaciones

Las vacaciones del Sr. Hulot *(Les vacances de M. Hulot, 1953)*
© PANORAMIC/CEPEC

Mi tío
(Mon oncle, 1958)
© PANORAMIC/CEPEC

al deporte como distinción, sino que tenía el músculo y la actitud para ello.

Irrumpió difícilmente en el cine. A los productores y a los distribuidores les pasaba lo que a mí la primera vez: no lo entendían. La primera película (después del intento en algunos cortos; y un primer personaje hulotesco que se llamó Oscar y jugó al tenis, y no gustó a nadie) la hizo sin medios y la estrenó como a la fuerza, en una sala privada de Neuilly, de donde ya pasó a las comerciales: multiplicó por diez su coste. Y aún así no le permitió regresar hasta cuatro años después (y cinco de ahí hasta **Mon oncle**, y siete desde ésta hasta **Playtime**). Tenía ya el acompañamiento de los intelectuales (Colette: *"algo que incluye la danza, el deporte, la sátira y los cuadros vivos"*; y ella, antes que escritora, fue mujer del espectáculo; de la pista del cabaret, de los "cuadros vivos"), y ganó rápidamente el del francés medio, el de la pequeña burguesía (tan pequeña) que era capaz de verse a sí misma en el ridículo. Esto es, en el sentido que siempre ha tenido en el espectáculo el término de "verse a sí mismo": ver al prójimo y encontrarse distinto, y capaz de corregirse.

En este aspecto, Tati era un autor de protesta, de crítica social, con un cierto sentido político, y pudo encontrarse desde el cine como habitante privilegiado de las décadas de oro de París. Había un pensamiento además de una mimética deformada. Y los críticos que abrían o cerraban las puertas ("Cahiers du cinéma") podían encontrar por fin su venganza sobre la comicidad de clase superior de Hollywood sin tener que acudir a la sombra perdida de Max Linder. Estaba haciendo *"la obra cómica más importante del cine mundial desde los hermanos Marx y W. C. Fields"*; *"un acontecimiento en la historia del cine hablado"*, escribía André Bazin en la fina revista "Esprit" (1953). Se le encontraba *"capaz de elevar la timidez a la altura de un valor ontológico"*, o de convertir a Hulot *"en la encarnación metafísica de un desorden que se perpetúa mucho tiempo después de su paso"*. Quizá estos literatos no se corrigieron a tiempo, o no aprovecharon bien las lecciones de Tati sobre la sublimidad; o tal vez en su época eran más de uso que hoy.

En lo que todos, contemporáneos y posteriores, han coincidido es en que se valía del procedimiento cómico y artístico de "crear un universo propio", que se suele aplicar a los grandes creadores en la historia. Personalmente estoy en desacuerdo, incluso con la palabra "creadores": entiendo con mucha seguridad -con esa seguridad que se suele tener cuando uno está equivocado- en que la creación no existe, sino solamente la crítica ejercida de distintas maneras -algunos eligen la ficción, en cualquiera de sus géneros- y que nadie inventa un universo, sino que acumula, compendia o distingue algo que se ha creado con una cierta espontaneidad y a lo que muchas veces se llama "vida". La vida, allí y entonces, estaba en esa clase ascendente, en esa imitación de otros tiempos y otros personajes, en ese primer goce después de la guerra y la posguerra; probablemente decentes, envidiables -lo imitaríamos aquí poco después, como queda dicho- y hasta en la recuperación de hábitos de la primera revolución burguesa (la

de Thiers, por ejemplo); Francia vivía su segunda revolución burguesa y Tati se reía de ella como Molière -"Les precieuses ridicules"- veía el ridículo que se estaba formando en una burguesía cortesana, si se puede decir. El universo se hacía solo: venían esos materiales tecnológicos, esa abundancia de dinero ornamental; del mundo que se empezaba a llamar "sofisticado", con una admirable palabra inglesa que nuestros puristas rechazan una y otra vez (porque el valor de sofisma griego es otro: decir "sofisticado" era ya una preciosidad ridícula, una "sofisticación"), de esa sociedad que se mecanizaba y presumía de ello, como ahora nos electronizamos (y hay una parte ridícula en los que se niegan a aceptarlo, como la hay en quienes entronizan esta técnica). El lo veía: porque era francés sin serlo del todo, porque estaba dentro de esa sociedad viniendo de otra, porque percibía la transformación de la anteguerra y la posguerra (Tati nació en 1908; tenía cuarenta y un años en su primera película y había perdido veinte en las pistas). Veía, e insistía en ello, la ridiculez de la vida cotidiana. De donde su sentido del *gag*, o ciencia del *gag*. Decía: *"Quiero que el* gag *posea la máxima autenticidad"* y hablaba del *"*gag *que nos rodea"* (copio de Barthélemy Amengual en el "Diccionario del cine", de Larousse; hay una buena edición española, aumentada, de Rialp). El *gag* es algo que se produce continuamente ante nuestra vista, y frecuentemente somos sus protagonistas; algunas personas lo perciben, lo aíslan de su contexto, lo valoran, le dan su significado. Tati quería multiplicar ese hallazgo que hacía sencillamente; no deformarlo mucho, pero sí aislarlo para que lo cotidiano se revelara a través de él.

Naturalmente, el personaje revelador es, como en las habituales fórmulas artísticas, el que se introduce en esa vida cotidiana sin formar parte de ella y siembra el desorden. No sé si ha quedado claro en lo escrito antes, probablemente no, que el ridículo que cuenta Tati no es el de M. Hulot, sino el de la "vida" en torno a él, y que es su intromisión, sin estar preparado, la que lo revela todo y lo deshace todo. No es su inverosímil saque de tenis lo más ridículo, sino la de los jugadores que no saben contrarrestarlo; nos reímos de ellos. Y el ruido de la pelota de tenis, como el de la de pimpón al que juega en el hotel de vacaciones, se hace desmesurado; aumenta su volumen, y dura después de terminada la secuencia. Como otros ruidos y otras palabras aparecen también como si estuvieran mal mezcladas; como si, inesperadamente, en 1949 o en 1953, el cine no fuera suficientemente sabio como para sincronizar los ruidos sobre la banda como cuando se empezó a abandonar el mudo.

No sé decir de qué vale hoy Hulot, el Tati inventor, el Tati actor, en esta otra sociedad. Cuando lo veo, me vuelvo a encontrar conmigo mismo entonces y en la época; no sé cómo hay que verlo hoy. Supongo que confortablemente: menos vulnerado por el ridículo que describe, menos denunciante que lo que necesitan las formas de ridículo que empleamos hoy.

Playtime
(Playtime, 1967)
© PANORAMIC/CEPEC

estudios fílmicos

Nosferatu. Revista de cine

Título: Sa dernière parade

Autor/es: Oms, Marcel

Citar como: Oms, M. (1992). Sa dernière parade. Nosferatu. Revista de cine. (10):18-23.

Editado por: Donostia Kultura

Documento descargado de: http://hdl.handle.net/10251/40828

Copyright: Todos los derechos reservados.

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:

GOBIERNO DE ESPAÑA MINISTERIO DE ECONOMÍA Y COMPETITIVIDAD

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

donostiakultura.com

Rodaje de ***Día de fiesta***
(Jour de fête, 1949)
© PANORAMIC/CEPEC

Sa dernière Parade

Marcel Oms

Fue, ciertamente, su última aparición en público.

El Cine Club de Sabadell -uno de estos lugares de tradición cultural cinematográfica de los que ya sólo quedan un puñado, diseminados como otros tantos oasis donde uno todavía puede abrevarse en las fuentes puras, durante la travesía del desierto en que se ha convertido el amor al Cine y a su Historia- había invitado a Jacques Tati para clausurar el ciclo de homenaje que se le había dedicado.

¿Cómo y por qué había aceptado él, el gran payaso universalmente conocido, que rehusaba tantas invitaciones por razones de su edad y de su cansancio, atravesar Francia para aterrizar en este extrarradio catalán de fuerte tradición obrera, donde aún se pensaba tanto en él? El misterio nunca ha sido completamente aclarado por los organizadores... ¿Presciencia del fervor que le aguardaba? Tal vez... ¿Placer o desafío? Por qué no... Más probablemente, obediencia instintiva al impulso de los grandes artistas a encontrarse con su público.

Lo cierto es que la sala de cine se encontraba llena a rebosar cuando, en medio de una inmensa ovación, Jacques Tati se adelantó por el practicable preparado entre la pantalla y la sala, a través del público...

Tras las palabras de bienvenida de costumbre y algunas explicaciones sobre las circunstancias de la realización de **Parade**, que íbamos a ver, después de estas palabras casi convencionales pronunciadas detrás de una mesa, con carácter oficial, Tati se había levantado para pasar entre la muchedumbre, pero, transfigurado como el Cristo del Evangelio, parecía caminar sobre las aguas, por encima de las cabezas de los asistentes... La penumbra, la iluminación, toda

la extraña atmósfera de una ceremonia misteriosa en presencia de varios cientos de iniciados, contribuían a la irrealidad de un modo de andar aéreo y translúcido que parecía volver a dar vida al fantasma de Sylvie, el primer y frustrante gran papel de Jacques Tati.

De repente estaba allí, este fantasma de silueta desgarbada, de pasos frágiles y sin huellas, fiel compañero de los ensueños infantiles de Sylvie, prisionera en el castillo que la protege del mundo exterior y de los peligros del amor. Fantasma transparente, visible sólo para la inocencia, dibujado en contornos de luz sobre los muros y los corredores, descendido de un viejo cuadro cómplice con su sola estrella de claridad, fantasma fraternal y protector de la frágil muchacha que le confía sus ilusiones; fantasma, en una palabra, en quien pueden depositarse las más locas esperanzas, fantasma demasiado humano cuyo vuelo nos apena... ¿Quién no ha deseado, al ver **Sylvie et le fantôme**, que este alto mozo cuyo rostro apenas percibimos, de paso deportivo, de tan delicadas atenciones, se materialice de una vez por todas y se haga visible para todos, para felicidad de aquella que tanto lo merece y que finalmente sólo tiene ojos para el otro? Sobre la música insólita imaginada por René Cloarec para ser interpretada únicamente por la flauta de Pan, el fantasma impalpable se desliza y viene a nuestro encuentro en el viejo y anticuado cine de Sabadell...

Claude Autant-Lara me contó un día cómo había llamado a Jacques Tati en la época en que a éste las privaciones le *"hacían pasar las de Caín"*, inmediatamente después de acabar la guerra. Conocido por sus números de pantomima deportiva, Tati, que con **Soigne ton gauche** y **L'école des facteurs** ya había realizado ensayos cortos burlescos dirigidos (al menos uno) por René Clément, de pronto tenía una familia a su cargo... y la simpatía de la profesión. Para aportarle una pequeña ayuda inmediata, Autant-Lara le propuso una "payasada", un poco de figuración inteligente en la película que estaba rodando, **Le diable au corps**... Y así es como el espectador atento (¡y prevenido!) puede en esta película reconocer a Jacques Tati en dos ocasiones: como recluta inglés que se ha excedido en el consumo de cerveza y que a voz en grito berrea *"It's a long way to Tipperary..."*, o algo parecido, y como sorche francés, prestando socorro a la heroína víctima de los primeros dolores del parto, mientras por todos lados estalla la alegría del armisticio en una Marsellesa gozosamente desafinada que paraliza a Jacques Tati en un *"¡firmes!"* lastimoso y solemne... Desconcertante desdoblamiento de personalidad bajo el uniforme. Claude Autant-Lara era quien, el año anterior, había hecho de Jacques Tati el fantasma enamorado de Sylvie...

Sobre el practicable, como roda de buque que se abre paso entre el gentío, la silueta se anima, se agita con molinetes de brazos que saludan triunfalmente, se embrollan con torpeza sabiamente calculada, esbozan un movimiento de saque, efectúan un ademán giratorio y dan un *uppercut* de gran efecto. La sala se viene abajo de risa, aplaude a este fantasma que de repente no tiene edad, devuelto a su agilidad juvenil, que por instinto recobra todos los automatismos de sus primeros esbozos filmados... Parade...

Parade, antología del circo, último adiós a la pista de las estrellas, es una película en la que Jacques Tati ha reunido todo lo que perpetúa la tradición para uso de las nuevas formas de difusión popular, el vídeo y la televisión. Hablando con propiedad, esto no es una película: es una representación que Tati se ofrece y nos ofrece de sus amigos, de los números de éstos y de él mismo como Monsieur Loyal, maestro de ceremonias de esta última fiesta.

Con la agilidad que permite la cámara portátil, visitamos tanto lo que ocurre entre bastidores como el espectáculo mismo, vamos a descubrir los secretos y el misterio que se oculta tras el telón, en busca de revelaciones o de simples indiscreciones, al estilo de esos chiquillos traviesos que, creyendo haber visto bastante, dejan de lado la parte anterior de la escena para buscar revelaciones desconcertantes más fascinantes, más deslumbrantes, más sorprendentes, en fin, que los números mejor ordenados. Devolver a cada uno este espíritu de la infancia, que al orden oficial del programa nos hace preferir la traviesa escapatoria entre las amazonas de tutú, los carromatos de las fieras, los prestidigitadores acalorados, los equilibristas relajados o los torpes payasos: tal es aquí el papel que se ha adjudicado Jacques Tati con ocasión de su último espectáculo.

La evolución del cine de Jacques Tati después de **Playtime** había tomado un sesgo inquietante. No es que la lúcida perspicacia de su mirada sobre nuestros semejantes hubiese sido cogida en falta, sino que su gana de reírse de ellos se había vuelto tan viril y tan profunda, que hacía llorar...

En **Playtime**, donde las salas de estación terminal se parecen a las salas de espera de los hospitales, donde los turistas que desembarcan etiquetados, numerados, regimentados, son inmediatamente dirigidos hacia

una especie de campos de concentración con ventanales, donde la inauguración de un *Night-Club* precede al fin de las obras y coincide con su derribo, donde el universo entero parece a tal punto inasequible, fugaz y abstracto que el hombre se pierde en él, Monsieur Hulot arrastraba su soledad desesperada en la implacable monotonía de imágenes uniformizadas, en la que todos los países del mundo, sin originalidad, se parecen...

En **Trafic**, el nuevo universo del automóvil llevaba a Hulot muy lejos de aquel trasto de coche restallante, bufonesco y versátil de sus nostálgicas vacaciones.

Estas certeras imágenes de lo que ha llegado a ser nuestra vida cotidiana habían acabado asfixiando una "vis cómica" basada en la libertad del cuerpo, de la risa y de los encuentros fortuitos.

En un universo de hormigón y de glaciales cortesías no quedaba ya lugar para el rayo de sol que despierta el canto de un pájaro, para la fantasía incómoda y no conformista de un tío mofletudo y extravagante; para la imaginación galopante de los carteros de aldea que todos los días luchan con la abeja que acecha en el cruce y, desencadenando un molinete de brazos y piernas provoca, en primer término, el choque de dos cacharros...

Acompañado por la trayectoria de los proyectores que agigantan su silueta, Jacques Tati vuelve a hallar sus andares de piernas demasiado largas, que se cargan de reverencias, colocan su torso paralelo al suelo, enderezan todo su cuerpo, que se desdobla y se despliega; se dobla en media vuelta, se repliega en pirueta, se arquea y se relaja con los brazos en arco iris por encima de los molinos.

Un último molinete, una última reverencia, una sonrisa entendida y Monsieur Hulot, Don Quijote de la risa, se va...

Era -pero nosotros no lo sabíamos aquella noche de Mayo de 1982...- *sa dernière parade...*

Rodaje de ***Mi tío*** *(Mon oncle, 1958)*
© PANORAMIC/CEPEC

Tráfico (Trafic, 1971)
© CEPEC/ROBUR

Ce fut certainement sa dernière apparition publique.

Le Ciné-Club de Sabadell -un de ces lieux de tradition culturelle cinématographique comme il n'en reste plus désormais qu'une poignée, disséminée comme autant d'oasis où l'on peut encore s'abreuver aux sources pures, dans la traversée du désert qu'est devenu l'amour du Cinéma et de son Histoire- avait invité Jacques Tati pour clore le cycle d'hommage qui lui avait été consacré.

Comment et pourquoi avait-il accepté, lui le grand clown universellement connu, lui qui déclinait tant d'invitations au motif de son âge et de sa fatigue, de traverser la France pour venir se poser dans cette banlieu catalane de forte tradition ouvrière où l'on pensait encore si fort à lui? Le mystère n'a jamais été totalement élucidé par les ortanisateurs... Prescience de la ferveur qui l'attendait? Peut-être... Goût ou défi? Pourquoi pas... Plus sûrement obéissance instinctive à la pulsion des grands artistes à la rencontre de leur public.

Toujours est-il que la salle de cinéma était archicomble lorsque dans une immense ovation Jacques Tati s'avança sur le praticable ménagé entre l'écran et la salle, à travers le public...

Après les mots de bienvenue d'usage et quelques explications sur les circonstances de réalisation de **Parade**, que nous allions voir, après ces mots presque de convention prononcés derrière une table, aux allures officielles, Tati s'était levé pour traverser la foule, mais, transfiguré comme le Christ de l'Evangile, il parut marcher sur les flots, par dessus les têtes de l'assistance... La pénombre, l'éclairage, toute l'atmosphère étrange d'une cérémonie mystérieuse en présence de plusieurs centaines d'initiés, contribuaient à l'irréalité d'une démarche aérienne et translucide qui paraissait redonner vie au fantôme de Sylvie, le premier et frustrant grand rôle de Jacques Tati.

Il était là, soudain, ce fantôme à la silhouette dégingandée, aux pas fragiles et sans traces, fidèle compagnon des réveries d'enfance de Sylvie, prisonnière du château qui la protège du monde extérieur et des périls de l'amour. Fantôme transparent, visible de la seule innocence, déssiné en contours de lumière sur les murs et les couloirs, descendu d'un vieux tableau complice avec sa seule étoile de clarté, fantôme fraternel et protecteur de la fragile jeune fille, qui lui confie ses illusions, fantôme enfin en qui peuvent s'investir les espoirs les plus fous, fantôme trop humain que son envol nous peine...

Qui n'a pas souhaité, en voyant **Sylvie et le fantôme**, que ce

grand garçon au visage entraperçu, à l'allure sportive, aux attentions si délicates, ne se matérialise une bonne fois pour toutes et se rende visible à tous pour le bonheur de celle qui la mérite tant et n'a finalement d'yeux que pour l'autre? Sur la musique insolite imaginée par René Cloarec pour n'être jouée qu'à la flûte de Pan, le fantôme impalpable glisse à notre rencontre dans le vieux cinéma désuet de Sabadell...

Claude Autant-Lara m'a raconté un jour comment il avait fait appel à Jacques Tati, à l'époque où celui-ci "bouffait de la vache enragée", au lendemain de la guerre. Déjà connu pour ses numéros de pantomime sportive, Tati, qui avait déjà avec **Soigne ton gauche** et **L'école des facteurs** réalisé des courts essais burlesques mis en scène (un au moins) par René Clément; avait soudain charge de famille... et la sympathie de la profession. Pour lui apporter une petite aide immédiate, Autant-Lara lui a proposé une "frime", un peu de figuration intelligente dans le film qu'il était en train de tourner, **Le diable au corps**... Et c'est ainsi que le spectateur attentif (et averti!) peut dans ce film reconnaître Jacques Tati à deux reprises: en trouffion anglais ayant poussé sur la consommation de bière et gueulant à tue-tête *"It's a long way to Tipperary"...*; ou quelque chose d'approchant; et en bidasse français, portant secours à l'héroïne en proie aux premiers malaises de son enfantement, tandis que tout autour la joie de l'armistice éclate dans une Marseillaise joyeusement désaccordée qui fige Jacques Tati en un garde-à-vous pitoyable et solennel... Déconcertant dédoublement de personnalité sous l'uniforme.

C'est Claude Autant-Lara qui, l'année précédente, avait fait de Jacques Tati le fantôme amoureux de Sylvie...

Sur le praticable, comme une étrave fendant la foule, la silhouette s'anime, s'agite avec des moulinets de bras qui saluent triomphalement, s'emmêlent dans une maladresse savamment calculée, esquissent un engagement au service, moulinent un uppercut swingué du meilleur effet; la salle croûle de rire, applaudit ce fantôme soudain sans âge, rendu à sa souplesse juvénile, retrouvant d'instinct tous les automatismes de ses premières ébauches filmées... Parade...

Parade, anthologie du cirque, dernier adieu à la piste aux étoiles, est un film dans lequel Jacques Tati a rassemblé tout ce qui perpétue la tradition à l'usage des nouvelles formes de diffusion populaire, la vidéo et la télévision. Ce n'est pas, à proprement parler un film, c' est une représentation que Tati se donne et nous donne de ses amis, de leurs numéros et de lui-même en Monsieur Loyal, ordonnateur de cette réjouissance ultime.

Avec la souplesse qu'autorise la caméra portative nous visitons les coulisses autant que le spectacle, à la découverte des secrets et du mystère qui se cachent derrière le rideau, en quête de révélations ou de simples indiscrétions, à la manière de ces gosses espiègles qui croyant en avoir assez vu délaissent le devant de la scène pour de déconcertantes révélations plus fascinantes, plus éblouissantes, plus surprenantes enfin que les numéros les mieux réglés. Rendre à chacun cet esprit d'enfance qui nous fait préférer à l'ordonnancement officiel du programme, l'escapade buissonnière parmi les écuyères en tutu, les roulottes à fauves, les prestidigitateurs à l'échauffement, les équilibristes décontractés ou les clowns maladroits, tel est ici le rôle que s'est attribué Jacques Tati à l'occasion de son dernier spectacle.

L'évolution du cinéma de Jacques Tati depuis **Playtime** avait pris un tour inquiétant. Non point que la lucide perspicacité de son regard sur nos semblables ait été prise en défaut, mais son envie d'en rire était devenue si mâle et si profonde, qu'elle en faisait pleurer...

Dans **Playtime** où les *halls* d'aérogare ressemblent aux salles d'attente des hôpitaux; où les touristes qui débarquent étiquetées, numérotées, enregimentées sont aussitôt dirigées vers des sortes de camps de concentration à baies vitrées; où l'inauguration d'un *night-club* précède la fin des travaux et coïncide avec sa démolition, où l'univers tout entier semble à ce point insaisissable, fugace et abstrait que l'homme s'y perd, Monsieur Hulot trainait sa solitude désespérée dans l'implacable monotonie standard d'images où tous les pays du monde, sans originalité, se ressemblent...

Dans **Trafic**, le nouvel univers automobile emportait Hulot bien loin de la guimbarde pétaradante, clownesque et versatile de ses nostalgiques vacances.

Ces trop justes reflets de ce qu'est devenue notre vie quotidienne avaient fini par assassiner d'étouffement une "vis comica" fondée sur la liberté du corps, du rire et des rencontres fortuites.

Dans un univers de béton et de cérémonies glacées il n'y avait plus place pour le rayon de soleil qui réveille un chant d'oiseau, pour la fantaisie inconfortable et non conformiste d'un oncle lunaire et farfelu; pour l'imagination galopante des facteurs de campagne aux prises chaque jour avec l'abeille qui guette au carrefour et, déclenchant un tourniquet de bras et de jambes,

Tráfico (Trafic, 1971)
©CEPECIROBUR

provoque, en premier plan, le choc de deux tacots...

Accompagné par la promenade des projecteurs qui magnifient sa silhouette, Jacques Tati retrouve sa démarche aux jambes trop longues qui s'encombrent de courbettes, ramènent son torse en parallèle au sol, redressent tout son corps qui se déplie et se déploie; se plie en demi-tour se replie en pirouette, se cambre et se détend avec les bras en arc-en-ciel par dessus les moulins.

Un dernier moulinet, une dernière révérence, un sourire entendu et, don Quichotte du rire, Monsieur Hulot s'en va...

C'était -mais nous ne le savions pas ce soir-là, en Mai 1982...- sa dernière parade...

Día de fiesta (Jour de fête, 1949)
© PANORAMIC/CEPEC

Cualquier personaje puede arrancar una sonrisa

El Humor en Jacques Tati

Jesús Angulo

Si hablamos del humor en Jacques Tati, tenemos que remontarnos inevitablemente a los primeros grandes creadores del cine cómico mudo. Y en el origen de todos ellos otro francés, Max Linder, y un norteamericano, Mack Sennett. Si Linder debutó en el cinematógrafo cinco años antes (1905), Sennett fue, en cambio, no sólo un gran creador, sino además el director de una portentosa "fábrica", de la que salieron productos como "Fatty" Arbuckle, Charles Chaplin, Buster Keaton, Ben Turpin, Harry Langdon... Sennett dio origen a un género específico, la *Slapstick Comedy*, con claras reminiscencias del *music-hall* en el terreno formal y una fuerte vocación crítica en su mirada al mundo, un cine en el que el desorden y la anarquía se deslizaban sobre raíles hechos de una interminable sucesión de alocados *gags*. Desde Linder, quien por otro lado acabó yendo a Estados Unidos a continuar su

carrera, el cine cómico francés dormía apacible, viviendo rutinariamente de las migajas del humor de *boulevard* que triunfaba en sus escenarios y pantallas desde el comienzo del sonoro. La aparición de Tati en el cine francés fue un mazazo fulminante. Por sus orígenes, tenía todas las bazas a su favor. Años de experiencia en el *music-hall* le habían convertido en un gran mimo, siguiendo la huella de sus ilustres antecesores: Linder había comenzado en París en las *Varietés*; Sennett lo hizo en Nueva York, en operetas y comedias populares; Chaplin, de familia del *music-hall*, debutó en el teatro a los cinco años y se curtió, como Stan Laurel, en la *troupe* de Fred Karno, el gran rey de la pantomima inglesa; Keaton le ganó en precocidad y a los tres años era lanzado desde el escenario al patio de butacas por su padre durante un número de variedades y acrobacia, que supuso su primera clase práctica en sus estudios de mimo; Harry Langdon escapó muy joven de casa para trabajar con compañías de vodevil; los hermanos Marx, tan alejados por otro lado del universo de Tati, también tuvieron en ese mundo su origen artístico. La formación de Tati era la de la mímica. Aún se conservan breves fragmentos de sus números deportivos, en los que, sin más herramientas que su cuerpo (un rostro más cercano de la imperturbabilidad de Keaton que de la explosión gestual de Chaplin, sus precisos juegos con las manos o la prodigiosa expresividad de sus piernas) se convertía en un jugador de tenis, la raqueta y hasta la pelota; en el boxeador y su contrincante; en el jugador de fútbol y el portero rival. Su último largometraje, que en ese sentido tiene algo de premonitoria vuelta a los orígenes, acentuando el carácter cerrado y compacto de su filmografía, **Parade** (1973), es un exaltado homenaje al mundo de las variedades -y qué mejor lugar que la pista de un circo-, en la que vuelve a revivir aquellos viejos números. Mucho tenía que ver en este dominio de su cuerpo atlético (había sido jugador de rugby), algo que le distanciaba de la fragilidad de los personajes creados por Chaplin, Harry Langdon y, en cierto modo, Keaton, pero sobre todo había detrás de todo una clara convicción que le llevaba a posicionarse a favor de la imagen por encima de todo y, singularmente, de la palabra. Nunca dejó de evidenciar su admiración por aquellos grandes cómicos. Más crítico con Chaplin, admiraba profundamente a Keaton y Sennett. Muy amigo de Keaton, éste había quedado impresionado por la banda sonora de **Les vacances de Monsieur Hulot** (1953), pues, cuenta Tati: *"yo no me había convertido en un prisionero del sonoro. Simplemente había mejorado el mudo"* (1). En la misma entrevista muestra su admiración hacia él: *"Keaton no tenía necesidad de hablar, todo estaba dicho en sus juegos de piernas: la excitación, la reflexión, la inquietud..."*. En cambio fueron numerosas las ocasiones en que se distanciaba de los métodos de Chaplin. Su ejemplo preferido era el de la secuencia del cementerio en **Les vacances de Monsieur Hulot** en la que Hulot sufre una avería en su destartalado automóvil y a su cámara de repuesto quedan pegadas algunas hojas del suelo. Hulot, víctima de sus *gags* como decía el propio Tati, ve cómo esa situación provoca la confusión del empleado del cementerio, que piensa que se trata de una corona más para el entierro que se celebra en ese momento. Sin embargo, para Tati, Charlot -viéndose en la embarazosa situación de irrumpir en tan solemne acto- hubiera, él mismo, pegado las hojas a la cámara para salir del paso. Esta diferencia marca uno de los más importantes principios del cine de Tati, del que hablaremos más adelante, y que no es sino el papel del protagonista como motor o privilegiado testigo de la acción.

La radical apuesta de Tati por lo visual no relega, sin embargo, el sonido a un segundo plano, sino que lo integra de una manera absolutamente novedosa y revolucionaria. El sonido en Tati es increíblemente rico y lleno de matices. En sus filmes, el espectador no deja ni un solo momento de recibir información auditiva, como imprescindible contrapunto a la imagen. El sonido en Tatí es para Barthélemy Amengual *"el resultado de un realismo excesivo, sistemático, que podríamos calificar de cubismo auditivo"* (2). Este universo de sonido, en ocasiones ruido sería la palabra más correcta, forma parte integrante del entramado básico de sus filmes. Su meticulosidad a la hora de reproducir el más mínimo sonido no es sino lógica consecuencia de su clara vocación realista, consiguiendo que sus bandas sonoras acentúen aún más esa profundidad de campo que Tati consideraba indispensable en su puesta en escena (volveremos sobre ello). Pero, como decíamos, sus bandas de sonido están repletas de ruidos, muy a menudo auténticos protagonistas de sus *gags*. ¿Cómo olvidar la secuencia en que François, el cartero de **Jour de Fête** (1949), es perseguido por el zumbido de una abeja? Evidentemente en ningún momento vemos al pequeño insecto, simplemente le oímos perseguir al agitado ciclista, mientras un campesino detiene su trabajo para observar la escena. El *gag* quedará rematado cuando François, ya liberado del agresor, continúa tranquilamente su marcha y vemos (oímos) al insecto perseguir ahora al que an-

Las vacaciones del Sr. Hulot (Les vacances de M. Hulot, 1953)
© PANORAMIC/CEPEC

tes hacía de *voyeur*. Hay secuencias antológicas en las que los *gags* auditivos se suceden unos a otros. Cuando Hulot espera sentado a ser recibido en el moderno edificio de **Playtime** (1967), aparece un trajeado personaje que ocupa una silla cercana a la suya. Podemos oir nítidamente cómo la mano del recién llegado sacude el asiento de su silla antes de sentarse y el crujir del *skay* al hacerlo; nuevamente el crujido cuando el siempre amable Hulot se levanta para saludarle y vuelve a sentarse; el recién llegado tras sacudir los bajos de su pantalón y estirar los puños de su camisa, hace crujir sus dedos y abre la cremallera de su cartera de mano; los folios al salir de la cartera se dejan oir antes de que el ruidoso visitante abra y cierre una pequeña caja de caramelos; ruidos bucales, el deslizamiento de la pluma por los folios, golpecitos a estos con las manos y la cremallera que se cierra de nuevo; nuevo crujido de la silla y aspiración de un inhalador... Durante todo este tiempo, Hulot ha sido un simple espectador, como todos nosotros. Hay ruidos especialmente queridos, o utilizados, por Tati. Uno de ellos es el de las puertas al cerrarse o abrirse. Sus películas con la obvia excepción de **Parade**, están llenas de ellos. Ahí está el "clanc" continuo de la puerta del restaurante de **Les vacances de Monsieur Hulot**; el zumbido eléctrico de la puerta de la villa de los Arpel; el de las ventanas en forma de ojo de buey, que se abren como párpados acompasados o la moderna puerta del garaje en **Mon oncle** (1958); las numerosas puertas del edificio y el restaurante de **Playtime**; el continuo abrir y cerrar de puertas y *capots* en **Trafic** (1971). Especialmente afortunado es el *gag* en que Hulot, tras un forcejeo con su amigo, hace añicos la puerta del restaurante, en **Playtime**, con las consecuencias cómicas que se seguirán de ello. Otra obsesión en Tati es la de los silbidos, que aparecen a lo largo de todas sus películas y que tienen su punto álgido en el juego de los críos en **Mon oncle**, consistente en despistar con ellos a los distraidos viandantes para que acaben dándose un testarazo contra la farola estratégicamente colocada. En este aspecto Tati es, una vez más, heredero de la tradición del cine mudo, en el que había películas que, además del acompañamiento musical, eran acompañadas por diversos ruidos como puntuaciones cómicas.

Pero en los filmes de Tati no sólo encontramos sonidos, ruidos o música (aunque no es el cometido de este artículo hay que destacar la poca importancia que -injustamente- se ha dado a los temas musicales de sus películas), sino que también hay diálogo. Continuamente. No se trata -como decía el propio Tati- de utilizar el diálogo para *"crear una estructura dramática"*, lo que podría ser perjudicial para un filme basado en efectos visuales. Pero lo cierto es que los personajes de sus películas hablan y hablan sin parar, interrumpiéndose unos a otros, discutiendo, intercambiándose frases de cortesía vacías. Este sentido superficial de los diálogos y la frecuente ininteligibilidad de lo que se dice son los medios utilizados por Tati para que no interfieran en su mensaje visual y se mantengan en el terreno del citado contrapunto. En **Jour de fête** se habla muchísimo, pero el fuerte acento provinciano distancia al espectador de cualquier interferencia. Un vocerío amortiguado se levanta sobre el rumor de las olas en la playa de **Les vacances de Monsieur Hulot**. El mismo que planea en las secuencias del mercado de **Mon oncle** o en la terminal del aeropuerto de **Playtime**, por ejemplo. Y qué decir de las triviales conversaciones: las exclamaciones de la veraneante, a la que su marido sigue siempre unos pasos atrás con aspecto resignado o los diálogos entre el señor y la señora Arpel. Para terminar de apuntalar la inaprensibilidad de sus diálogos, Tati no tiene reparo en utilizar otros idiomas, que intercala con el francés, recurso uti-

lizado profusamente con el inglés y el alemán en **Playtime** y el holandés de **Trafic**. Los malentendidos que provoca esta utilización pueden, a su vez, ser orígenes de *gags* como el que se desarrolla en un *stand* de la feria de **Playtime**, cuando un alemán, que confunde a Hulot con uno de sus empleados, lanza a éste una furibunda e ininteligible perorata ante la que Hulot, perplejo, es incapaz de reaccionar.

La democracia del *gag*

"Hay algo en lo que insisto mucho y no se ha comprendido en ***Playtime****, que es dar la misma importancia a todos los personajes, de manera que cada efecto cómico sea ejecutado por el más cualificado para hacerlo... Si se piensa detenidamente en ese problema, se verá que los personajes secundarios son a menudo tan divertidos como los principales. Es lo que yo llamo la democracia del gag".* (Jacques Tati. "Les Lettres Françaises". 21 de abril de 1974.)

La cita que precede a este apartado, que con más o menos variaciones puede leerse en las entrevistas que se le hicieron, muestra, junto al ya citado predominio de lo visual frente al diálogo, la espina dorsal de su cine. De estos dos claros conceptos viene todo lo demás. Principios inconmovibles que nunca se quebrarán a lo largo de su breve, pero riquísima filmografía. A Tati le gustaba analizar su cine. Nunca regateaba explicaciones. Es por eso que el desarrollo de sus seis largometrajes es de una coherencia aplastante. Y progresiva. De **Jour de fête** a **Parade** su obra es un ahondamiento en estos dos principios. Ya desde su primer largometraje deja claro que el protagonista -en este caso el cartero François- no es (como decíamos antes) el motor de la acción, sino un testigo privilegiado. No obstante François es aún un personaje casi omnipresente, como en gran medida lo será después el Hulot de **Les vacances de Monsieur Hulot**, pero nunca alcanzará el grado de protagonismo de los personajes de Chaplin, Keaton o Langdon. En esto su propuesta es absolutamente nueva, un salto al vacío sin red y el origen de su continua pelea con la comercialidad de sus filmes. Efectivamente, François se mueve casi continuamente entre los distintos personajes de St. Sevère, pero no tiene ningún inconveniente en ceder el protagonismo en

Día de fiesta
(Jour de fête, 1949)
© PANORAMIC/CEPEC

Las vacaciones del Sr. Hulot (Les vacances de M. Hulot, 1953)
© PANORAMIC/CEPEC

var por el coqueto contoneo, acariciando en sus vuelos el brazo juguetón que marea levemente su pequeño bolso con ires y venires. Cada paso, cada breve gesto parecen una aprobación a su plácida vida de veraneante ociosa. Su marido le sigue con impecable americana de verano, pantalón blanco y elegante sombrero. Una pequeña cámara fotográfica cuelga de su hombro mientras balancea su fino bastón. Sigue la estela, resignado.

"En igual rango que el contraste, coloco la sorpresa", decía Chaplin. Tati opinaba todo lo contrario. Para él el *gag* debía de realizarse siempre ante los ojos del espectador. Veía en la sorpresa algo de truculento, que poco tenía que ver con su forma de entender el humor. Como también rechazaba la explotación del *gag*, que, según él, debe resolverse en el tiempo justo. Un ejemplo de ambas ideas es la secuencia de **Jour de fête** en la que François lleva una carta al sacristán. Cuando el cartero entra en la iglesia vemos al sacristán ascendiendo en los aires por el impulso de la cuerda que toca la campana, para descender intermitentemente. Cuando François le entrega la carta, el sacristán le entrega a cambio la cuerda que le lleva hacia arriba. Aparece una pía viejecita justo en el momento en que François desciende, lo que, evidentemente, éste aprovecha para pasarle el testigo. François sale de la iglesia mientras la anciana "sube a los cielos". En cuanto a la sorpresa, el espectador sabe en todo momento lo que va a pasar, no hace falta ser un lince para adivinarlo, pero eso no resta intensidad humorística al *gag*. Por otro lado, Tati mide la duración del *gag* con un rigor absoluto, nada de recreación. Hay un planteamiento; el sacristán cambiando la carta por la cuerda; un desarrollo: el vuelo de François; un desenlace: la oportuna ocasión, que François no desaprovecha, de librarse de la engorrosa cuerda. Puede que el *gag* no sea demasiado original, pero su concisión lo hace exquisito.

Por otro lado sus *gags* mantienen una total independencia entre sí. Tati rechaza la creación de un clímax que supondría que un *gag* desencadenase otro como consecuencia lógica. Los *gags* pueden sucederse en sus filmes, de hecho a veces lo hacen de forma frenética, pero se podría decir que no se necesitan los unos a los otros. Retomando la citada secuencia de la iglesia en **Jour de fête**, cuando François deja al sacristán con su carta y a la anciana haciendo sonar la campana, continúa la frenética carrera que ha decidido emprender con su bicicleta para demostrar a sus convecinos de que es capaz de ser tan rápido y eficiente como los carteros americanos. Sin detenerse, introduce la carta de un campesino en el conducto de la aventadora de grano, enviándola así, indirectamente, a manos de su destinatario. Choca con otro

campesino, al que tira con su cargamento de peras al suelo, lo que aprovecha para una nueva entrega. Lanza con prisa su paquete al carnicero que, incapaz de frenar el ya iniciado golpe de hacha, convierte sus esperadas botas en un estupendo calzado para dedos aireados. Ha de correr tras la bicicleta que huye sola, tomando las curvas que encuentra en su camino a la perfección. Se da un mamporro al olvidar que ha atado la bicicleta mientras toma un refrigerio en el café, para evitar que escape de nuevo. Engancha al paso una nueva carta en el tridente de otro perplejo campesino. Se enzarza en una frenética carrera ciclista. Se pelea con su bicicleta y la terca barrera de un paso a nivel. Practica el ciclismo trasmoto y finalmente va a parar al río. Aunque todo este frenesí no deja de tener una clara estructura interna, sus *gags* son perfectamente intercambiables o suprimibles. Ninguno de ellos supedita a los demás. El clímax cede en favor de un tiempo continuo y lineal. Un tiempo, en Tati, que no es invadido por el montaje. Este nunca contrae o dilata la duración de los planos, lo que pasa ante la cámara pasa en su duración real, sin manipulaciones externas. La única invasión, en ocasiones, es la de la banda sonora, de la que André Bazin afirma: *"...más aún que la imagen es la banda sonora la que da al film su espesor temporal"* (3). Así, hay secuencias en las que la banda sonora traspasa sus límites lógicos, como aquella en la que las conversaciones mezcladas de los clientes del restaurante del hotel y los apresurados gritos de los camareros lanzando sus órdenes a la cocina, continúan escuchándose cuando la cámara ha pasado a mostrarnos la silenciosa y solitaria playa, en la que únicamente permanece el empleado del puesto de helados, que prepara tranquilamente su almuerzo. Un tiempo, así mismo, que bascula entre el placentero discurrir de algunas secuencias y el carácter de cronometrador propio de la sociedad moderna. Es el caso de la campana que marca las comidas de los veraneantes en **Les vacances de Monsieur Hulot**. El rígido horario de camino al trabajo y llevada y recogida de los niños del colegio en **Mon oncle**. El ritmo de fabricación de los tubos de la fábrica Plastac en ese mismo filme. El cronometrado recorrido de los turistas y la masiva salida del trabajo en **Playtime**. La lucha contra el reloj en el viaje a la feria de Amsterdam en **Trafic**. Un tiempo real y contradictorio, como el mundo que Tati pretende mostrarnos.

Lo real por encima de todo

"Todo mi secreto es haber estado con los ojos abiertos y con el espíritu atento a los incidentes factibles de ser utilizados en mis filmes. He estudiado al hombre, porque sin conocerlo no hubiera podido hacer mi oficio". (Charlie Chaplin: "De qué ríe la gente").

Sin duda Tati suscribiría, punto por punto, las afirmaciones de Chaplin. No obstante las llevó mucho más lejos. La pasión, compartida en ambos casos, por

Mi tío
(Mon oncle, 1958)
© PANORAMIC/CEPEC

la observación, por la búsqueda en la calle de personajes y *gags* para sus películas, es, en el caso de Chaplin, reelaborada y manejada hasta transformarla profundamente si era necesario. El cine de Tati es rigurosamente fiel a la realidad. Siempre rechazó la tendencia melodramática de su genial antecesor, precisamente por su carácter distorsionador. Tan clara es esa fidelidad a lo real que con sus primeros filmes fue considerado por la crítica francesa el primer neorrealista francés (4). Sus personajes se encuentran fácilmente en la calle, responden al mismo francés medio que retratase Max Linder. Los habitantes de St. Sevère en **Jour de fête** o los veraneantes de **Les vacances de Monsieur Hulot** eran perfectamente reconocibles en su tiempo y aún hoy no es necesario más que un pequeño proceso de adaptación histórica para volvernoslos a encontrar en un pequeño pueblo o en cualquier playa en verano. De la misma forma, sus *gags* son tomados escrupulosamente de la realidad y devueltos a la pantalla sin maquillaje. A partir de **Mon oncle**, en parte, y de **Playtime**, definitivamente, esa realidad se estiliza, se esquematiza en cierta forma para convertirse en un estilete agudo e inteligente contra una sociedad moderna que Tati encuentra fría, deshumanizada y absurda. El bueno de Hulot se convierte en perplejo observador de un mundo al que no consigue adaptarse, ni tan siquiera entenderlo. Los personajes de Tati se ven abocados a un enfrentamiento involuntario contra una serie de signos, procesos y objetos que le son ajenos. La particular lucha contra los objetos (de tan clara raíz en cineastas como Chaplin y Keaton) es, a partir de **Mon oncle**, continua. Un enfrentamiento que crea muchos de los más logrados *gags* de Tati. Véase la sofisticada villa de los Arpel, en **Mon oncle**, que parece tener vida propia y fuera de control; el panel de botones que se revela al portero del edificio de oficinas de **Playtime**; el propio coche Altra que a duras penas intentan llevar a su destino Hulot y sus compañeros y que recuerda los entrañables "inventos del TBO"... Llegados a este enfrentamiento, el humor se hace más cáustico, aunque nunca pierda sus buenas maneras.

Para recrear su particular universo, Tati recurre siempre a espacios compactos, cerrados en sí mismos. En **Jour de fête** se trata de un pequeño pueblo, con todos sus habitantes volcados en la calle para celebrar un día de fiesta. En **Les vacances de Monsiur Hulot** los veraneantes quedan recluidos en el espacio de la playa, un hotel y muy poco más. En **Mon oncle** se opone el barrio popular de la *banlieue* parisina a una moderna zona residencial. Para **Play-time** la ciudad recreada en cartón piedra nos remite al más cerrado, casi claustrofóbico de sus espacios. **Trafic**, en apariencia la más extrovertida (desde el punto de vista espacial) de sus películas, nos recluye en los agobiantes carriles de sus carreteras, en una feria del automóvil o en pequeños garajes. ¿Y qué decir de la pista de circo a la que se limita la acción de **Parade**? Parece que Tati se cuida de que nada procedente del exterior se inmiscuya en ese universo cerrado y crítico, que le valió la acusación, en ciertos sectores, de nostálgico, enemigo del progreso y hasta reaccionario, algo que hoy no puede dejar de parecernos más que forzado y que él mismo negó siempre. Por el contrario, el cine de Tati pone en solfa todo lo que de agresivo y castrante tenía para él el modelo de sociedad que el mundo occidental había elegido como alternativa, aunque, como respuesta, eligió los dardos de un humor amable en la forma, corrosivo en el fondo, antes que una rebeldía frontal que pretendiese cambiar ese mundo. En el documental que sobre él realizó su hija, Sophie Tatischeff, se le ve encabezar una manifestación ecologista (¡cómo no, en bicicleta!) en Estocolmo, en protesta por la polución producida por el tráfico. No eran habituales en Tati este tipo de tomas de postura públicas, pero es significativo que eligiese ésta para romper su habitual "pasividad".

Fuera de toda duda queda también el carácter revolucionario de su puesta en escena. Su radical apuesta por lo visual y su profundamente elaborada teoría de la "democracia del *gag*" se apoyan en continuas búsquedas formales. No se trata tan sólo de su exquisita elaboración de las bandas sonoras, de su apuesta por el plano general, de una nitidez y riqueza de composición admirables y de la increíble fluidez con la que era capaz de encadenar sus *gags*, siempre inteligentes y precisos. Tati además no tuvo reparo en utilizar todos los soportes a su alcance, dándole a los setenta milímetros un sentido hasta entonces ignorado, más allá de la espectacularidad a la que había sido relegado o haciendo una deliciosa incursión en el mundo del vídeo. Contrariamente a lo que se podría pensar, nunca, ni en sus primeras obras, dió la espalda al color. Muy al contrario, **Jour de fête** debía de ser un filme en color, pero el uso de un método experimental (Thomsomchrome) hizo que la copia realizada con ese sistema resultase inutilizable, por lo que tuvo que contentarse con la que, simultáneamente, había tirado en blanco y negro. Sólo **Les vacances de Monsieur Hulot** fue únicamente concebida en blanco y negro, y esto se

debió exclusivamente a problemas financieros. El color en sus posteriores películas es omnipresente y siempre supone la asunción de un riesgo. Para **Mon oncle** decidió crear una atmósfera casi eléctrica, con colores vivos y fuertemente contrastados, en la línea de su apuesta por la nitidez, que le había llevado a rehuir en sus trabajos en blanco y negro la más mínima desviación hacia el claroscuro. Los excesos de **Mon oncle** le llevaron a plantearse **Playtime** en sentido opuesto, amortiguando los contrastes, aunque sin por ello hurtar a la luz un átomo de fuerza, esa fuerza que necesitaba para que sus *gags* apareciesen ante el espectador con toda su rotundidad. El rodaje en exteriores de gran parte de **Trafic** le impide elaborar el color de esta película tanto como el de las dos anteriores, pero aún así siempre encuentra la forma de plantear sus contrastes, que en esta ocasión se centran en el del verde paisaje y el distinto colorido de los automóviles que acompañan, dificultan o adornan la carrera contra reloj del pequeño camión de Astrad. Finalmente, en **Parade** el color vuelve a aparecer con toda su identidad. Nada más apropiado que el mundo del circo para una orgía de color, que tiene esta vez su contraste en la vestimenta en tonos apagados de los espectadores.

Jacques Tati ha creado en su breve filmografía una de las obras más coherentes de la historia del cine. Su apuesta estética e ideológica es irresquebrajable, como lo fue su fidelidad a sí mismo. Seis largometrajes en veintiséis años lo atestiguan, como lo atestiguan sus continuos rechazos a todas las ofertas comerciales que pretendieron apartarle de lo que en realidad quería hacer. Y, en el fondo, como todo cómico, lo que quería era hacer reír: *"Hacer reír a la gente es un bello oficio. Creo en la necesidad de esparcimiento del espectador, pero me niego absolutamente a hacer reír por medio de procedimientos bajos y groseros. No hay que menospreciar al público... El público tiene gusto y sensatez, infinitamente más que muchos de los que pretenden conocerle. El público responde positivamente ante los filmes que pretenden divertirle sin rebajarle"* (5).

NOTAS.

(1) "Les Lettres Françaises". Marzo, 1971.

(2) Barthélemy Amengual: "L'étrange comique de M. Tati". Cahiers du Cinéma, nº 34. Abril, 1954.

(3) André Bazin: "¿Qué es el cine?". Ed.Rialp. Madrid, 1990. Pg. 64.

(4) En un breve diccionario de "Setenta realizadores franceses", redactado, entre otros, por Chabrol, Doniol-Valcroze y Godard, el apartado dedicado a Tati comienza: *"Con él nace el neorrealismo francés.* ***Jour de fête****, por su inspiración recuerda a* ***Roma, ciudad abierta****"*. Cahiers de Cinéma, nº 71. Mayo, 1957.

(5) Jacques Tati en "Les Lettres Françaises". 12 de febrero 1953.

Tráfico *(Trafic, 1971)*
©CEPEC/ROBUR

Dia de fiesta
(Jour de fête, 1949)
© PANORAMIC/CEPEC

Un original tratamiento del espacio fílmico

Javier Hernández Ruiz

Reencuentro con los "Modos de Representación Primitivos"

La revisión de la obra de Jacques Tati da pie a plantear uno de los problemas más relevantes aunque frecuentemente olvidados en los estudios cinematográficos: el tratamiento de los espacios. Dentro de esta acepción voy a considerar los aspectos relacionados con los decorados y el uso de las arquitecturas, pero también la función fílmica que el autor les asigna dentro del concepto general de *mise en scène*. Porque lo más atractivo de las películas de Tati, desde mi punto de vista, no es catalogar el tipo de arquitecturas con las que tiene que luchar el despitado Monsieur Hulot, sino el modo de servirse de ellas dentro de una peculiar estrategia fílmica.

La comedia cinematográfica ha tenido históricamente dos vertientes principales, una perteneciente al período silente -el *slapstick*- y otra que ha encontrado en el diálogo la base sobre la que cimentar uno de los géneros más complejos, variados y elaborados del cine parlante.

Durante la era clásica y su subsiguiente ruptura manierista, la comedia de Hollywood profundizó en esa última dirección con maestros tan consumados como Ernst Lubitsch, Mitchell Leisen, Preston Sturges, Howard Hawks o Billy Wilder. Las propuestas del *slapstick* apenas fueron advocadas, salvo honrosas excepciones como Frank Tashlin o Jerry Lewis. De ahí que películas como **Jour de fête** (1949) y **Les vacances de Monsieur Hulot** (1953), anteriores a las de estos últimos, sean en cierta medida pioneras en la reivindicación del arte de Chaplin, Lloyd, Langdon y Keaton.

Estos maestros de la pantomima cinematográfica construían a menudo sus *gags* visuales a partir de una cómica relación con los objetos que se interponían en su camino. Todos recordamos la batalla de Harold Lloyd con el reloj, la de Keaton con el tren en **El maquinista de la general** o a un Chaplin enfrentado al mobiliario en **Charlot a la una de la madrugada**. Los objetos también han sido utilizados con intencionalidad cómica dentro de la comedia parlante, especialmente por directores como Howard Hawks (**La fiera de mi niña** y **Me siento rejuvenecer**), pero es en el *slapstick* donde constituyen una verdadera columna vertebral que hace saltar la risa.

Tati se alínea en esta dirección prescindiendo en buena medida, y en plena madurez del cine sonoro, de la seducción de la palabra. Esto se aprecia de una forma más inmediata en los dos primeros largometrajes del director francés, menos estilizados y complejos que los siguientes. **Día de fiesta** está presidido por la peculiar relación del cartero François con su bicicleta y en **Las vacaciones del señor Hulot** el trasnochado automóvil del protagonista adquiere también gran relevancia, así como su poco afortunado enfrentamiento con la parafernalia objetual que compone el paisaje de una playa estival. Tati no sale siempre tan malparado como los héroes del cine cómico en su peculiar cara a cara con los objetos; más que la carcajada busca la sonrisa cómplice que brota de las situaciones absurdas, y en este sentido, además de por otras razones, con quien más sintoniza es con Buster Keaton. Ambos conducen la batalla de sus respectivos personajes con el mundo hacia una estilización casi abstracta.

Los objetos en el *slapstick* cobran sentido en un marco espacial determinado, como denotan, sin ir más lejos, los títulos españoles de las películas de Chaplin: **Charlot marinero**, **Charlot, panadero**, **Charlot en el teatro**, **Charlot bombero**, **Charlot, héroe del patín**, **Charlot en el balneario**, etc. De ahí que todos los filmes de Tati se desarrollen en un espacio acotado: el pueblecito de **Jour de fête**, la playa de **Les vacances de Monsieur Hulot**, la casa y la fábrica modernas de **Mon oncle**, la urbanización ultramoderna de **Playtime**, las carrete-

Las vacaciones del Sr. Hulot *(Les vacances de M. Hulot, 1953)*
© PANORAMIC/CEPEC

Playtime
(Playtime, 1967)
© PANORAMIC/CEPEC

ras holandesas en **Trafic** y el ruedo circense en **Parade**. El director francés renuncia en parte a la absoluta ubicuidad que proporciona el cine para examinar como un entomólogo determinados ambientes y descubrir sus facetas cómicas. Tati no utiliza el microscopio para seleccionar, sino que opta por una mirada generalizadora que abarque todo el "hormiguero"; por eso se sirve de los planos generales y cada vez más renuncia a los servicios del *découpage*. En esto vuelve a estar en sintonía con el cine que protagonizaron los héroes del *slapstick*, sólo que el francés realiza un viaje de vuelta -justo en el momento que el cine había alcanzado su madurez por el camino del desglose de planos- y de manera más radical.

Nuestro autor no se esclaviza a la selección de la mirada por la que ha avanzado el cine profundizando en la planificación detallada, ni se atiene a la jerarquía espacial de los planos que había consagrado la sintaxis institucional, sino que vuelve en cierto modo al *tableau vivant* con una nueva lectura de sus posibilidades expresivas. En el espacio acotado por los planos generales de Tati ocurren muchas cosas, cada vez más conforme avanzamos en su filmografía. La mirada del espectador no es conducida hacia un epicentro, sino que es invitada a pasearse por múltiples detalles que se le ofrecen en todos los términos y ángulos del encuadre. En **Playtime** es donde el cómico llevó más lejos esta estrategia, que la convirtió en una película imposible de visionar correctamente sin una actitud decididamente activa, auscultadora, por parte del espectador (1).

Estos indicios inducen a pensar que el cine de Tati se aleja de los límites del "Modo de Representación Institucional" para aproximarse a los modelos primitivos. Y no sólo porque prescinda en parte de los diálogos o del *découpage* institucionalizado, sino por su insólita actitud respecto al receptor cinematográfico. Tati reclama un espectador activo, participativo con la fiesta que él propone -investida de esa dialéctica que tanto le gusta entre orden y caos- a lo largo y ancho de sus cada vez más vastos encuadres; pero esa participación no sólo debe limitarse a la complicidad óptica, sino que tiene que manifestarse rompiendo la barrera del silencio subjetivo que agazapa al espectador. De esta manera, la campana de cristal que las propuestas institucionales habían soldado gracias a la clausura y la identificación, se rompe a favor de un espectáculo abierto y dialogante, acercándose a las proyecciones primitivas del cinematógrafo, que estaban más en sintonía con la filosofía de la cultura popular.

Nadie mejor que el propio autor para confirmar con sus palabras este análisis: *"Bueno, lo que yo había intentado (...) es abrir una ventana sobre lo que nos rodea... la gente se sienta a conversar en la terraza de un café o en una tasca, y yo pensé: me*

gustaría que la gente hablase y que se señalaran las cosas unos a otros, porque a fin de cuentas el diálogo de la película no tiene gran importancia, es sólo una especie de reunión. Por eso, de lo que estoy satisfecho es de que la gente comience hoy verdaderamente a hablar en el cine. Me parece significativo que conversen abiertamene señalándose los sitios, los objetos: ¡Mira, mira! ¿Qué? No ves, mira, el avión que baja en picado... Pero si hablas durante la proyección de otras películas, al lado siempre hay un tipo que te dice que te calles... Porque van a ver, qué sé yo, van a ver una película de cierta importancia, e incluso en la película americana de que me hablaba antes, ***Retour****, es difícil imaginar a alguien charlando en la sala sin que los demás se vuelvan a decirle: eh, eh, que he pagado mi entrada, cállese de una vez"* (2).

En **Parade**, filmada en torno a un espectáculo circense, el director todavía llega más lejos al involucrar de lleno al público que acude al circo en la acción del film. Es una invitación clara a que los espectadores "del otro lado" participen sin distinción de la fiesta, como ocurría en las películas de Méliès siguiendo la tradición del espectáculo popular.

Tati ataca aquí la convención intocable del ensueño cinematográfico: la ventana que separa la ficción proyectada del receptor, al que los modelos institucionales quieren "adormecer" en un universo perfectamente clausurado y los vanguardistas aspiran a hacerlo cómplice de sus experimentaciones lingüísticas. En uno y otro caso la ventana existe, aunque sea más o menos transparente. Los "Modos de Representación Primitivos", que enraizan en la cultura popular, pretenden hacer de la ventana un espejo del recinto ferial en que se ha convertido el patio de butacas, y eso mismo desea Tati: *"Así, en el caso de* ***Parade****: conocía bien el* music hall *porque trabajé en eso diez años, y cuando los suecos me hicieron aquella propuesta para la televisión les dije: de acuerdo, a condición de que pueda quedarme con una copia en 35 milímetros. Entonces encaré el problema, quería suprimir el cristal que existe entre la pantalla y los espectadores. Si va usted a ver* ***Parade*** *en un cine lleno, eso es lo que sucede. Quiero decir que no se espera que el señor Untel haga algo divertido, es el contacto directo entre el espectador y la pantalla"* (3).

Tati y la arquitectura moderna

La arquitectura vanguardista había sido punta de lanza de los aires renovadores de filmes como **L'inhumaine** (1924) o **Metropolis** (1926); incluso Hollywood se apuntó durante los años treinta a las nuevas líneas del Movimiento Moderno para otorgar un *look* renovador a los *sets* de sus comedias o musicales. Este tipo de arquitectura se alía así en el cine al concepto de modernidad, hasta el punto de que los paisajes urbanos futuros esbozados por las películas de

Zafarrancho en el circo
(Parade, 1973)
©CEPEC/GRAY-FILMS

Mi tío
(Mon oncle, 1958)
© PANORAMIC/CEPEC

ciencia-ficción recurren a esos patrones, como en **Things to come** , realizada en 1936 por el prestigioso director de arte William Cameron Menzies.

Se echaba en falta una verdadera réplica a la arquitectura moderna desde las pantallas cinematográficas -tan sólo habían existido algunas tímidas invectivas- y hubo que esperar a Tati para que ésta llegara a fines de los años cincuenta, en pleno apogeo de los edificios ortogonales de hormigón armado y cristal. El ataque del director francés era claro; en **Mi tío** (1958) Hulot se enfrenta al sinsentido de una mansión ultramoderna donde la vida se desarrolla en un "más difícil todavía", mientras que en **Playtime** (1967) los usuarios de la nueva urbanización "a la última" tienen que adaptarse a la tiranía de las líneas trazadas por arquitectos caprichosos que no han tenido en cuenta las necesidades humanas.

En general se había recurrido a las arquitecturas y decorados de línea moderna para crear un ambiente actual, cosmopolita, habitado por una clase emergente, dinámica y vitalista. Tati fue el "aguafiestas" que mostró el otro lado de la moneda, las facetas menos atractivas y más deshumanizadoras de esos espacios celebrados por una burguesía estúpida -los Arpel, propietarios de la casa de **Mon oncle** o los Schneider con su apartamento acristalado, el colmo de la falta de intimidad, en **Playtime**-. Pero no fue éste el mayor mérito de Tati, sino su habilidad para utilizar estos espacios fílmicamente, al servicio de una burla tan sutil como despiadada.

En **Mi tío** la casa Arpel impone un orden espacial rígido que dictamina hasta por dónde se debe atravesar el césped -un ridículo camino sinuoso-; la mansión se ha convertido en un castillo tecnológico donde nada es acogedor y todo, desde el sencillo acto de abrir una puerta, requiere el aprendizaje de engendros mecánicos (4). El sinsentido de este tipo de arquitectura es llevado hasta sus últimas consecuencias en **Playtime**: *"Hay gente prisionera de la arquitectura moderna porque los arquitectos les obligan a circular de una manera determinada, siempre en línea recta; pero basta con abrir un club nocturno, un cabaret todavía sin terminar, para que de repente la personalidad de cada uno se imponga de nuevo"* (5).

Los decorados -construidos minuciosamente en estudio sobre 15.000 metros cuadrados- hablan por sí mismos de la deshumanización de la sociedad, como ponen de manifiesto esas oficinas-celdilla que M. Hulot contempla aterrorizado desde la escalera; pero la crítica no sería tan efectiva si a esto no acompañaran los desplazamientos mecánicos de los personajes por las líneas ortogonales impuestas por los arquitectos.

Por eso, cuando los seres humanos se abandonan a su libre albedrío sobreviene el caos, respuesta previsible ante un orden artificial y absurdo -recuérdense en **Mon**

oncle las constantes luchas de Hulot con los ingenios mecánicos-. Esa es la única salida que se ofrece al hombre contemporáneo, encerrado en viviendas mecanizadas, fábricas y oficinas supeditadas dictatorialmente a la producción en serie, bares que han dejado de ser puntos de encuentro o carreteras atiborradas de vehículos que disparan los niveles de adrenalina de los conductores (**Trafic**).

Lo que aquí importa no es valorar la lucidez de este entomólogo moralista, sino su demostrada suficiencia para hacer de los espacios de sus decorados y arquitecturas una fuente inagotable de expresividad fílmica. Con Tati la tradición cómica del *slapstick*, basada en el diálogo creativo con objetos y ambientes y en la utilización consciente de los desplazamientos de los personajes, llega a su madurez décadas después. La vena sardónica que Chaplin, Lloyd o Keaton explotaron contra las insensateces de su tiempo, la lanzará el cómico francés contra la deshumanización de nuestro mundo. Su víctima propiciatoria será una de las principales señas de identidad de nuestra sociedad: la arquitectura moderna y la tecnificación que la acompaña.

Tan efectivo es el dominio que Tati tiene de los espacios, que a través de ellos, siguiendo su filmografía, se puede reconstruir perfectamente la historia de la Francia de la posguerra. Primero, la fascinación de la efectividad y celeridad de los métodos norteamericanos en un país todavía aldeano que mira embobado al otro lado del Atlántico (**Jour de fête**), luego la obsesión por el ocio en un territorio capitalista que empieza a despegar económicamente (**Les vacances de Monsieur Hulot**); **Mon oncle** y **Playtime** hablan de una rendición ante los atractivos de la sociedad tecnificada en plena explosión consumista a costa de los valores tradicionales (6), y, finalmente, **Trafic** es una excursión a través del infierno en el que se ha convertido nuestro entorno a causa del culto desmesurado al sagrado automóvil.

NOTAS:

1- Miguel Marías puso de relieve esto al hablar de **Playtime** en un texto lleno de interesantes sugerencias: "El proyecto Tati", en "Jacques Tati", XI Festival de Cine de Alcalá de Henares, 1981, pp. 7-14.

2- Jean-Jacques Henry y Serge Le Péron, "Conversaciones con Jacques Tati", "Cahiers du Cinéma", nº 303, París, 1979. Recopilado en la edición citada del XI Festival de Cine de Alcalá de Henares, pp. 52-53.

3- Op. cit., pp. 67-68.

4- La Maison Arpel contrasta con la que habita Hulot, destartalada y vieja, pero entrañable, íntima y situada en el viejo corazón de la ciudad.

5- Idem.

6- Tati ironiza a propósito de la invasión sin trabas de los neologismos ingleses, que la burguesía "gala" adopta para demostrar su "modernidad".

Playtime
(Playtime, 1967)
© PANORAMIC/CEPEC

Playtime
(Playtime, 1967)
© PANORAMIC/CEPEC

JACQUES TATI

Monsieur Hulot frente a las nuevas tecnologías de la imagen

Angel Quintana

Cuando la multinacional japonesa NHK presentó, a principios de los ochenta, el primer sistema de televisión de alta definición, Jacques Tati ya hacía años que había rodado con vídeocámaras su última película, **Parade**. La cinta magnética del film había sido transferida a celuloide, inaugurando con tal experimento la era del llamado cine electrónico. Tati, que rodó en vídeo para reducir los costes de producción, propuso en su film-testamento una interesante reflexión sobre las posibilidades de la imagen electrónica como arma para atrapar los hechos imprevistos y revelar la verdad de los pequeños gestos.

Sin duda, los creativos japoneses, al proponer su revolucionaria imagen del futuro, no se acordaron de las investigaciones de **Parade**, ni de un film anterior en el que Monsieur Hulot era proyectado en alta definición cinematográfica, en 70 mm.: **Playtime**. Jacques Tati no utilizó la pantalla grande para aumentar la espectacularidad de sus imágenes, sino para investigar las posibilidades estéticas de la alta definición fotoquímica en 70 mm. En **Playtime**, Tati también reflexionó sobre los problemas de integración de los personajes en el decorado, de la profundidad de campo y sentó las bases para una utilización realista de la alta definición. Dicho método se opone, curiosamente, a la utilización fantasiosa de la actual alta definición televisiva, con la

que se pretende perfeccionar la irrealidad del campo visual y potenciar los efectos especiales.

Playtime: la pantalla gigantesca de Jacques Tati

Marguerite Duras en su libro "Les yeux verts-Los ojos verdes" (1) no duda en reivindicar el cuarto largometraje de Tati como un auténtico hito: *"**Playtime** es gigantesco, el mayor film que se ha rodado sobre los tiempos modernos"*. El adjetivo gigantesco aplicado a **Playtime** esconde diferentes interpretaciones. **Playtime** puede considerarse como una obra gigantesca por su categoría artística. Es una obra innovadora que rompe con los códigos narrativos, abre nuevos caminos en el género burlesco y se presenta como un agudo retrato de los males sociales de la modernización. Pero también puede interpretarse la utilización del adjetivo gigantesco como una exaltación del formato de **Playtime**, película rodada en 70 milímetros, en planos generales. Tati propone un nuevo método de visión, a partir de la exploración de un campo cinematográfico amplio, donde el espectador es un observador de diversas acciones que transcurren simultáneamente. El montaje no conduce la visión, forma parte de la puesta en escena.

Jacques Tati utilizó el formato de 70 milímetros con una intencionalidad estética completamente alejada de las producciones hollywoodienses en gran formato -la última de las cuales fue **La hija de Ryan** de David Lean-. Su intención no es la espectacularidad, sino la consolidación de su búsqueda de las posibilidades expresivas del plano general, iniciada en **Las vacaciones de Monsieur Hulot**. Como dice Jean André Fieschi: *"Muchas de las invenciones estilísticas de Tati se inscriben contra la naturaleza espectacular de los 70 mm.: por primera vez, este formato fue explorado en función de sus recursos y de sus posibilidades reales"* (2). Las dimensiones del 70 mm. de **Playtime** no son las de la pantalla alargada en Scope. Tati buscó un formato más rectangular: *"Finalmente decidí que para **Playtime** no utilizaría el auténtico 70 mm. Hice trampas, corté un poco a la izquierda y a la derecha de la imagen, colocando una pequeña banda de negativo. Así, me aproximé ligeramente al formato de Vista Visión, la pantalla es un poco más cuadrada de lo que realmente es en 70 mm."* (3).

Playtime introduce una nueva concepción de lo que podríamos llamar alta definición cinematográfica. Si lo situamos en medio del cruce audiovisual actual, en el que abunda la incertidumbre creativa, el film aparece como el único ejemplo donde se plantean los secretos de la puesta en escena dentro de un amplio campo visual. Tati propone una inteligente utilización formal de la alta definición desde unos parámetros realistas, el método es la observación de un mundo inventado, hecho a la medida del pro-

Playtime
(Playtime, 1967)
© PANORAMIC/CEPEC

Playtime
(Playtime, 1967)
© PANORAMIC/CEPEC

pio Tati. Esta aproximación se opone a los hallazgos estéticos que utilizan el artificio y la magia como norma. Así, podemos considerar **Playtime** la obra de un Lumière de la alta definición, mientras que **L'orchestre** de Zbig Rybcszinski -considerado uno de los trabajos creativos más destacados dentro de la imagen electrónica de alta definición- sería un equivalente de Georges Méliès.

Patrick Sobelman, productor francés de **L'orchestre**, en el transcurso de unas jornadas sobre alta definición celebradas en Toulouse el año 1990, se preguntaba sobre cuáles eran las ventajas de la HD frente a los 35 mm. de celuloide: *"Hay mucha gente que me pide por qué hemos de hacer en HD aquello que podemos hacer con las técnicas de los 35 mm. Según mi punto de vista, la respuesta reside esencialmente en las posibilidades de los efectos especiales, allí donde los 35 mm. son una técnica vieja, pesada y lenta"* (4). Jacques Tati en **Playtime** se opone abiertamente a dicha concepción. Construye un mundo propio a su medida donde el artificio se encuentra en la esencia misma de la falsa modernidad que preside este mundo, en su juego de espejos y ángulos de visión. Cuando ha construido su universo no quiere hacer trucajes, ni busca otras realidades a partir de la ontología del cine. El absurdo y el surrealismo onírico son valores que pertenecen a la puesta en escena. Michel Chion en su libro sobre el cineasta plantea las claves de la visión en la obra de Tati: *"La visión, ¿qué es en el mundo de Tati? Es la distancia. Es esta cosa maravillosa que permite conservar la distancia entre los cuerpos humanos"* (5).

Jacques Tati afirmó en una entrevista a Cahiers du Cinéma: *"Existe una gran diferencia entre el film visual y el film pensado, escrito. **Playtime** es todo lo contrario de un film literario, fue escrito como un ballet. Fue escrito en imágenes"* (6). Este film-ballet coral, lleno de personajes que se cruzan y se mue-

ven por decorados ultramodernos de cristal, no hacía más que continuar un camino iniciado en sus tres largometrajes anteriores -**Jour de fête**, **Les vacances de Monsieur Hulot** y **Mon oncle**-. En **Playtime**, Tati, sin embargo, conduce sus búsquedas hacia un nivel más arriesgado y más rico en hallazgos, hasta crear una auténtica *somma poetica* de su estilo que rompe con el cine de su época y crea una auténtica revolución.

Tati, en **Playtime**, no hace más que llevar hasta un extremo los postulados de rechazo del montaje de André Bazin y abrirse un camino dentro de la modernidad cinematográfica. El mismo lo reconoció: *"En **Playtime** tengo la impresión, a lo mejor demasiado pretenciosa, de aportar alguna cosa al joven cine: no quiero decir que los jóvenes cineastas deban rodar sus films en 70mm., quiero decir simplemente que abro algunas puertas sobre algunas cosas que no se hacían y que son practicables"* (7). Entre la amplia lista de puertas que abrió destacan: la gran pantalla de 70 mm. como instrumento para trabajar en un campo amplio de visión; la filmación con escasos movimientos de cámara; la utilización monocromática del color; la multiplicación de personajes hasta convertir el producto en el retrato de una colectividad; la multiplicación de acciones paralelas que se fraccionan en largas secuencias que rompen con la estructura tradicional de dicha secuencia; la dispersión del diálogo en escasas unidades insignificantes; el plurilingüismo y la visión pluricultural del entorno; la reelaboración del trabajo de sonido; la destrucción de la noción clásica del *gag*; la dispersión del personaje de M. Hulot dentro de la colectividad y la aparición de numerosos falsos Hulot que actuan como espectro del personaje central; la búsqueda de una relación entre el espacio y los personajes, la multiplicación de encuadres dentro de la imagen; etc. Curiosamente, dichas puertas no fueron reabiertas por otros cineastas. El cine de su época no comprendió **Playtime** y el cine actual la ha olvidado.

La primera gran revolución de **Playtime** es la revolución del cómico. **Playtime** apuesta por la democratización del género al anular la figura del actor cómico -M.Hulot- como depositario de la comicidad y por potenciar la observación de la colectividad. Tati utiliza la alta definición cinematográfica para investigar la distancia del *gag* y el efecto que produce un acto cómico cuando éste pertenece a un universo cómico no guiado, no manipulado. Durante el film, Tati utiliza la repetición con mínimas variantes, para explicar el funcionamento interno del *gag*. El cineasta hace que se confundan las diferencias entre el *gag* pasivo, el *gag* activo y el *gag* involuntario, en un juego donde el humor se articula como un instrumento que busca una nueva poética de la comicidad. Esta búsqueda sólo tiene sentido en función de la alta definición que proporcionan los 70 mm. En la larga escena del Royal Garden,

Playtime
(Playtime, 1967)
© PANORAMIC/CEPEC

Zafarrancho en el circo (Parade, 1973)
© CEPEC/GRAY-FILMS

Tati utiliza el recurso del exceso, como prueba para la mirada. El espectador, desde la distancia, ha de escoger entre los *gags* y descubrir el humor que impregna cada situación. El humor, en **Playtime**, se transforma en un hecho racional, que afecta la psicología del espectador. La democratización del *gag* sólo puede comprenderse desde una democratización de la visión.

Como es sabido, para rodar **Playtime**, Tati construyó una megalópolis conocida por el nombre de Tativille, cuyo acero y vidrio querían convertirse en espacio metafísico del mundo moderno. La alta definición en 70 mm. y el rodaje en planos generales le permiten mantener una distancia respecto al decorado y construir otras formas arquitectónicas dentro del encuadre -sobre todo gracias al cristal que separa mundos transparentes- que facilitan la utilización de nuevos métodos de visión. La importancia del decorado es un hecho directamente relacionado con la idea de alta definición. La futura HDTV, al aumentar la trama de sus líneas, permitirá una contextualización de los personajes dentro del decorado y buscará una relación dimensional entre personajes y ambiente. Cuando Tati crea subespacios de cristal, su intención es también la de contextualizar los personajes en función del decorado -que es visto en su globalidad, sin fragmentaciones- y darles más fisicidad para acercarlos a la deseada tercera dimensión.

Jean Badal, director de fotografía de **Playtime**, reconocía en un artículo la peculiar forma de tratar el color de Jacques Tati en el film: *"Queríamos que el espectador viese los colores únicamente cuando hubiésemos decidido que tenía que verlos. En el cine se buscan siempre los contrastes: nosotros hicimos lo contrario, ya que no es el contraste lo que es dramático. El color es un complemento, un elemento del drama, un sentimiento"* (8). Estas declaraciones pueden sorprender a algún espectador que sólo conozca a Jacques Tati por **Mon oncle**, ya que la utilización del color en **Playtime** es como su anverso. Si comparamos la ausencia de color con las investigaciones que los creativos de la alta definición hacen en este sentido -creaciones iniciadas dentro del cine electrónico de manera más interesante por Antonioni en **El misterio de Oberwald**-, nos encontraremos que la ausencia de colores en **Playtime** es otra lucha contra el artificio. La gran pantalla aparece como una gran caja sin contrastes, como una realidad opuesta a la gran caja super-contrastada en que pueden convertirse, en un futuro inmediato las televisiones de alta definición. Tati selecciona escasos colores de la paleta de la vida. Tati, sin embargo, no quiere representar la vida, prefiere simularla. Por eso, prefiere verla sin contrastes.

Parade: la pequeña pantalla

El operador William Lubtchansky trabajó con Jean-Luc Godard en los años en que éste quería

convertir el vídeo en una nueva tecnología para el cine. En una entrevista (9) reconocía que su modelo era el último film de Jacques Tati, **Parade**, rodado en cinta magnética y transferido posteriormente a celuloide de 35mm. Tati, con un film filmado en Suecia al margen de los esquemas tradicionales, inauguró el año 1973 el nuevo cine electrónico.

El propio Tati revela en una entrevista su método. En ella explica que después de firmar el contrato con la televisión sueca les pidió una copia en 35mm. Expresado su deseo, afrontó de esta manera el problema: *"Hice proyectar todos los planos rodados sobre un televisor. Sabéis que en vídeo los planos están numerados, puedes parar, fijar la imagen, retroceder. Bien. Yo les decía. Mostradme de éste a este número. Después, escogía los planos que creía útiles e inmediatamente, hacía revelar en 16mm. el negativo, todo lo que había escogido de las 48 horas de material rodado. Así, en vez de hacer un montaje en vídeo, que es falso, reencontré los materiales que necesitaba para montar un film de cine. Cuando lo solucionamos, la televisión sueca envió a Technicolor, que actualmente están equipados para transformar en vídeo los 35mm., el montaje que ellos hicieron en vídeo, a partir de lo cual yo decidí sobre celuloide y Technicolor tiró la película. Si queréis que os dé mi opinión éste es el futuro. No hay nada que hacer"* (10). La crítica nunca supo valorar **Parade**. La película fue vista como un film de exilio, un intento de superación de los problemas de producción que sacudieron a Tati, después de **Playtime**. En sus imágenes nadie vió un manifiesto sobre la utilización del campo pequeño.

Es evidente que **Parade** nace como resultado de los problemas de producción de Tati, que soluciona con inteligencia. Es una obra experimental, completamente atípica respecto al panorama cinematográfico europeo de los 70 y respecto a la filmografía de Tati. Mientras todas sus películas se gestaron y se realizaron en largos períodos de tiempo, **Parade** se rodó deprisa, utilizando el procedimiento televisivo de rodar una escena con diversas cámaras. Este método ya fue utilizado por Jean Renoir en **Le testament du Docteur Cordelier**, que negaba el montaje pera acentuar la teatralidad de la acción continua.

Tati rompe con su norma estilística de los planos generales -que se empezó a resquebrajar en **Trafic**-. En **Parade** dominan los planos narrativos -planos americanos- y hacen su aparición los primeros planos. Esta planificación encuentra su correspondencia ideal con la técnica televisiva. También rompe con la distancia entre la cámara y los personajes, acercándose a las situaciones, sin romper nunca el punto de vista de observador que a veces corresponde con el de los espectadores del

Zafarrancho en el circo
(Parade, 1973)
© CEPEC/GRAY-FILMS

Zafarrancho en el circo (Parade, 1973)
© CEPEC/GRAY-FILMS

espectáculo circense en que se basa el film.

Parade es una reflexión sobre los mecanismos del espectáculo, un retorno a sus orígenes en el *music hall*. Para el cineasta la esencia de la comicidad teatral se encuentra en el gesto. Para que el cine recoja este gesto, necesita la técnica del vídeo, que le permite no cortar la escena y acercarse al gesto. Al mostrar el gesto y su relación con el público, construye las bases del espectáculo total, para el cual no hace falta la alta definición, sino la baja definición, que permite rodar con rapidez. El propio Tati lo explica: *"Quería que el espectador participase de nuevo en la acción y en el programa del circo. Fue interesante, ya que finalmente dejé -gracias al vídeo- actuar a los niños como querían. No había dirección. Gracias al vídeo pudieron actuar durante dos horas. No me atrevería a decirle a un productor: tengo un plano que dura dos horas, dos cámaras, doce mil metros de película..."* (11). El vídeo da a Tati la oportunidad de gastar mucho material, para poder alcanzar el gesto preciso.

Michel Chion, en su libro sobre Jacques Tati, declara: *"Los primeros planos de Tati se encuentran en* ***Parade****... En esta última obra es donde mejor se ve la cara del autor, una cara que había estado escondida por el bigote y las muecas de François o por la pipa y el sombrero de Hulot"* (12). Tati contrapone al trabajo de búsqueda de la profundidad de campo de **Playtime**, la anulación de la perspectiva y la estética plana de las imágenes enfocadas con teleobjetivo. Este procedimiento supone una gran novedad en su cine: la pantalla se llena, por primera vez, de miradas y expresiones humanas. Estas expresiones son el producto del afán por romper el espejo que separa al público de los actores. La distancia de la observación se transforma en una búsqueda de la complicidad. Quiere establecer relaciones con el público que le permitan suprimir la distancia del espectáculo. Quiere estimular un contacto físico que lo acerque al circo. Ante este hecho, su misión es sorprender con los gestos imprevistos, espiar las reacciones del público durante el espectáculo y atrapar los gestos de los actores que actuan en la pista. Esta búsqueda de la espontaneidad perdida, hace de **Parade** un impresionante documento sobre la desaparición del circo y del *music hall*. El film se acerca a **I clown** de Fellini donde el documento se mezcla con la reflexión sobre la revelación del espectáculo, como factor determinante de la infancia.

Parade es un film que rompe deliberadamente con la narración -no tiene sentido en un arte

no-narrativo como el circo- y también una obra abierta, casi inacabada. A diferencia de **Playtime** donde el decorado configuraba un universo, aquí el decorado es un elemento en construcción, a mitad de camino entre un decorado de circo y el decorado de un plató de televisión. Los pintores están en la pista y trabajan con los colores artificiales que se utilizarán en la escena.

El montaje y el ritmo de **Parade** son los de un espectáculo en directo, en el que toda acción está marcada por el propio ritmo del espectáculo. Tati, sin embargo, busca una correspondencia entre este ritmo televisivo -marcado por el rodaje- y el ritmo cinematográfico -marcado por el deseo de proyectar el film en una pantalla-.

Ante la mecanización y homogeneización a que nos condenan las imágenes electrónicas, **Parade** se alza como una obra sincera, como una reivindicación del espectáculo. El film constituye también una importante aportación sobre la manera como se deben filmar las actualidades en cine por procedimientos televisivos y constituye también una reivindicación de lo imprevisto. Jacques Tati, un cineasta que preparaba minuciosamente sus trabajos, reivindica el rodaje rápido y la agilidad como una técnica útil para atrapar aquello que los guiones y el *story board* nunca podrán preveer: lo imprevisto. **Parade** propone un método útil para la búsqueda de una verdad escondida entre las imágenes, ante la cual la técnica cinematográfica muchas veces resulta demasiado pesada.

NOTAS:

(1) Duras, Marguerite. "Les yeux verts". Ed. Cahiers du Cinéma. París. 1980-87. Página 66. (Edición española. Plaza y Janés. Barcelona, 1989).

(2) Fieschi, Jean-André. "Le carrefour Tati". Ed. Cahiers du Cinéma, núm. 199. Marzo, 1968.

(3) Fieschi, Jean-André y Narboni, Jean. "Le champ large". Entrevista a Jacques Tati. Cahiers du Cinéma, núm. 199.

(4) "Rencontres de la Haute Définition". Toulouse. 25-27 octubre 1990. Intervención de Patrick Sobelman. Página 94.

(5) Chion, Michel. "Jacques Tati". Ed. Cahiers du Cinéma. París, 1987. Página 48.

(6) Fieschi, Jean André y Narboni, Jean. "Le champ large". Op. Cit. Plana 8.

(7) Fieschi, Jean André y Narboni, Jean. "Le champ large". Op. Cit. Plana 8.

(8) Badal, Jean. "Le cathedrale du verre". Cahiers du Cinéma, número 199. Marzo, 1968.

(9) Bergala, Alain y Le Péron, Serge. "Outils et formes. Entretien avec William Lubtchansky". Cahiers du Cinéma, n.325.

(10) Daney, Serge; Henry, Jean Jacques y Le Péron, Serge. "Entretiens avec Jacques Tati". Cahiers du Cinéma, núm. 103. Octubre 1979.

(11) Daney, Serge; Henry, Jean Jacques y Le Péron, Serge. "Entretiens avec Jacques Tati". Op. Cit. Página, 24.

(12) Chion, Michel. "Jacques Tati". Op. Cit. Página 86.

Zafarrancho en el circo
(Parade, 1973)
© CEPEC/GRAY-FILMS

Las vacaciones del Sr. Hulot (*Les vacances de M. Hulot, 1953*)
©PANORAMIC/CEPEC

JACQUES TATI

La arquitectura según Tati: naturaleza contra artificio

Jorge Gorostiza

"*Son de plástico. Jamás se marchitan*", le dice un invitado a Mme. Arpel en **Mi tío**, mientras le da un ramo de flores. "*En efecto, huelen muy bien a caucho*", responde ella.

En el *stand* de **Tráfico**, dentro de la tecnológica nave del Palacio de Exposiciones, hay unos árboles de cartón y una grabación del trino de un pájaro, enseñados en secuencias alternadas con la estancia de Hulot en el campo.

La interpretación del mundo que hace Tati está basada en las contradicciones entre lo natural y lo artificial, entre la naturaleza y el artificio. Optando por lo natural-tradicional frente a lo artificial-moderno, al oponerlos continuamente para intentar demostrar las virtudes de uno sobre el otro.

Esta misma oposición se produce en las edificaciones que aparecen en sus películas, sin embargo cuando se piensa en ellas, lo primero que se recuerda es su sátira de la arquitectura moderna como ámbito donde se producen unos comportamientos ridículos. La arquitectura adquiere así importancia, porque el director la convierte en inductora de un modo de vida que es objeto de su crítica, y para hacer esta crítica, debe enseñar, describir, los edificios en que están inmersos sus personajes.

Crear un edificio, un objeto arquitectónico, es crear un espacio. Las relaciones entre el

Cine y la Arquitectura deben centrarse fundamentalmente en las que hay entre los espacios cinematográfico y arquitectónico (1).

En el cine hay dos modos de enseñar el espacio y ambos están asociados al movimiento. Uno es moviendo la cámara de forma que el espectador lo vaya recorriendo. El otro es manteniendo la cámara fija y haciendo que se muevan los personajes dando sensación de profundidad. Tati utiliza este último, mantiene la cámara inmóvil usando planos generales, elige el punto de vista fijo, más natural, en vez de los movimientos de la cámara, quizás más cinematográficos, pero también más "artificiales".

La oposición entre natural-tradicional y artificial-moderno produce dos tipos de edificios, relacionados con los dos tipos diferentes de vida que coexisten en unas películas, en las que la moderna se va introduciendo (2) paulatinamente.

Los dos tipos de edificios se oponen formalmente, así las edificaciones de la arquitectura tradicional están construidas con materiales naturales -la madera en el hotel de **Las vacaciones del Sr. Hulot** o en el taller de **Tráfico**, la piedra de la casa de Hulot en **Mi tío**-, tienen colores cálidos -marrones, ocres...-, hay un desorden compositivo y una acumulación de elementos, se han edificado por agregación sin una planificación previa -como el pueblo de **Día de fiesta**-. Por todo ello predominan las líneas curvas frente a las rectas.

La forma de los edificios modernos es para Tati opuesta a la anterior e igual en todo el mundo -en unos carteles de Estocolmo, Méjico, Londres, Hawai y U.S.A de **Playtime** aparece el mismo rascacielos que en una calle de París-. Están construidos con materiales duros, artificiales: vidrio, hormigón, metal... -los de **Playtime** o el Palacio de Exposiciones de **Tráfico**-, tienen colores fríos -azules, blancos...-, hay un orden compositivo y los espacios están desnudos, vacíos, sin elementos, dando lugar a unos sonidos agudos y metálicos (3). El resultado formal es el predominio de las líneas geométricas, preferentemente rectas, frente a las curvas naturales.

Las cualidades de ambos tipos de edificación son los paradigmas de la construcción tradicional-irracional, frente a la moderna-racional. Tati sabe elegir aquellos elementos más significativos y opuestos, más reconocibles por el público, de las dos arquitecturas.

Algo que no sólo hace con la forma, sino también con la función, como decía en una entrevista (4): *"La sátira no se realiza sobre los lugares, sino sobre su utilización. La gente se cree 'aplastada' por los grandes edificios. Pero si supieran observar, se darían cuenta que la vida es igual allí que en cualquier sitio"*.

Entre las funciones Tati destaca las circulaciones -otra vez el movimiento-, los recorridos a los que son obligados los usuarios de los edificios por su forma, demostrando que la función y la forma están íntimamente unidas.

El director, hablando de **Playtime**, lo explicaba: *"Hay gente prisionera en la arquitectura moderna porque los arquitectos les obligan a circular de una manera determinada,*

Mi tío
(Mon oncle, 1958)
© PANORAMIC/CEPEC

Mi tío
(Mon oncle, 1958)
© PANORAMIC/CEPEC

siempre en línea recta". Para lograr esta sensación artificial de movimiento mecánico, les pidió a los actores que siguieran *"líneas rectas, nunca circunferencias ni semicircunferencias, sino que todo el mundo tenía que seguir las líneas de la arquitectura moderna"*. Porque para el director todo estaba construido siempre con *"ángulos rectos en esas oficinas-laberinto con sus compartimientos; el arquitecto lo decidió así y todo el mundo sigue yendo y viniendo así"*. Tati critica a los arquitectos modernos, oponiendo nuevamente la arquitectura tradicional, anónima, a la proyectada por los profesionales de la arquitectura, una profesión moderna desarrollada en nuestro siglo.

A pesar de sus críticas, en sus películas sólo aparece un arquitecto (5), el del Royal Garden en **Playtime**, al que se le echa la culpa de todos los males del local, incluso llegando a quejarse de los uniformes que él no ha diseñado. Tati es indulgente con el profesional y satiriza la búsqueda de un "chivo expiatorio" para todos los errores de un edificio.

La crítica de Tati a las funciones modernas no se hace sólo a través de las circulaciones, también son objeto de sus análisis los usos, la separación entre el uso público y el privado o los propios usos modernos, recuérdese que en sus películas aparecen fábricas, *night-clubs*, aeropuertos, oficinas, restaurantes, bares, palacios de exposiciones, comisarías, talleres...

Para analizar la interpretación que hace Tati de los dos tipos de arquitectura se estudiarán dos edificios, con la misma función y de la misma película, las dos viviendas opuestas de **Mi tío**: la casa de Hulot y la de los Arpel.

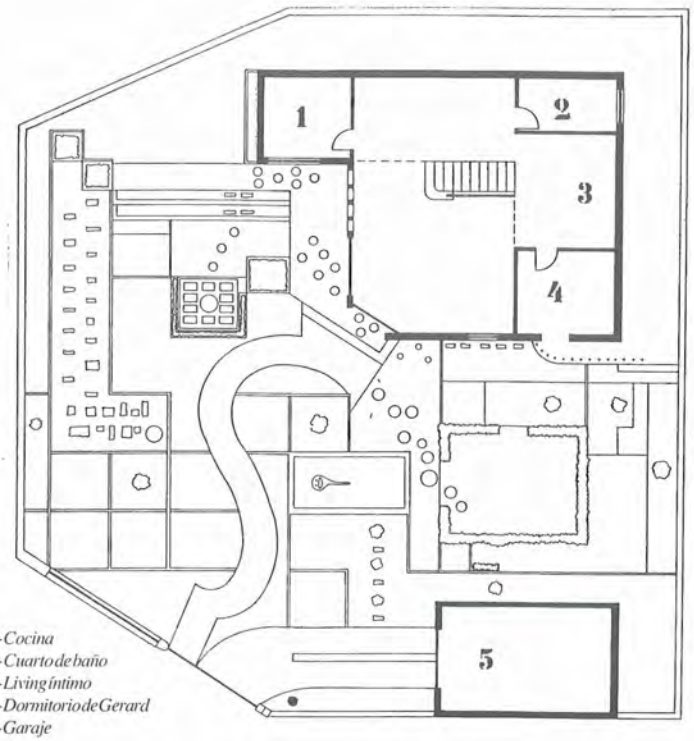
Estas viviendas pertenecen a dos mundos separados por un muro derruido que formaba parte de una vivienda tradicional, este muro, que siempre se verá desde el lado antiguo, será franqueado sólo por unos perros, que ligan los dos ámbitos, y por Hulot, quien al caérsele un ladrillo lo colocará cuidadosamente en su sitio, intentando recomponer algo irremisiblemente perdido.

Apariciones de Hulot al subir a su casa

La casa de Hulot -en realidad se trataba de un decorado- está en la plaza de Saint-Maur, centro de su actividad, al estar el café, la librería, el mercado y la feria dominical.

Sólo se le enseña al espectador su fachada (6), aunque se puedan reproducir parte de las plantas y suponer cómo es lo demás, por ella se sabe que es un edificio desordenado, construido por agregaciones sucesivas, creado por Tati de modo que se podría explicar cómo se ha ido construyendo a lo largo del tiempo.

La vivienda de Hulot está en una mansarda-torreón en lo alto del edificio, tiene una ventana y una puerta con un frontón triangular que le da un cierto aire de templo clásico. Para acceder a ella se tiene que recorrer una sinuosa escalera que se ve desde la calle a través de varias ventanas distintas entre sí. Aunque desde el punto de vista racional el recorrido de esta escalera sea antifuncional, permite una relación más estrecha entre sus usuarios, como por ejemplo el súbito encuentro con una vecina envuelta en una toalla.



Planta de la casa de los Arpel

1-Cocina
2-Cuarto de baño
3-Living íntimo
4-Dormitorio de Gerard
5-Garaje

Una relación humana que no existe en el barrio de los Arpel, donde los contactos se establecen a través de formales visitas o gracias a observarse por encima de los muros medianeros.

La casa de los Arpel es una vivienda unifamiliar -también un decorado- situada en una calle estrecha, desolada, de una ciudad-jardín gris y triste. La ha construido su propietario y está orgulloso de ella: *"¿Esta casa quién la ha hecho?... He sido yo, la decoración, los muebles..."*, dice Arpel, quien quizás por ello, como escribía Sadoul (7), recibe a sus invitados *"con*

Mi tío
(Mon oncle, 1958)
© PANORAMIC/CEPEC

el porte y los ritos de un monarca versallés".

Esta casa, que suele verse desde encima de la verja de entrada con el punto de vista del vecino de enfrente, está rodeada por un jardín rectilíneo, imitando los japoneses, pero demasiado compartimentado por pequeñas parcelas con tierras de colores artificiales, donde crecen arbustos geométricos. Entre estas parcelas hay unos caminos, y en medio, presidiendo el jardín por su altura, un estanque con una fuente bastante *kitsch* de un pez, llamada por Mme. Arpel *"los juegos de agua"*. Esta fuente, que sólo se pone en funcionamiento cuando llegan extraños a la casa con un interruptor situado al lado del portero eléctrico, se convierte para los Arpel en un símbolo y un aviso de los cambios que se producen en su vida al recibir visitantes.

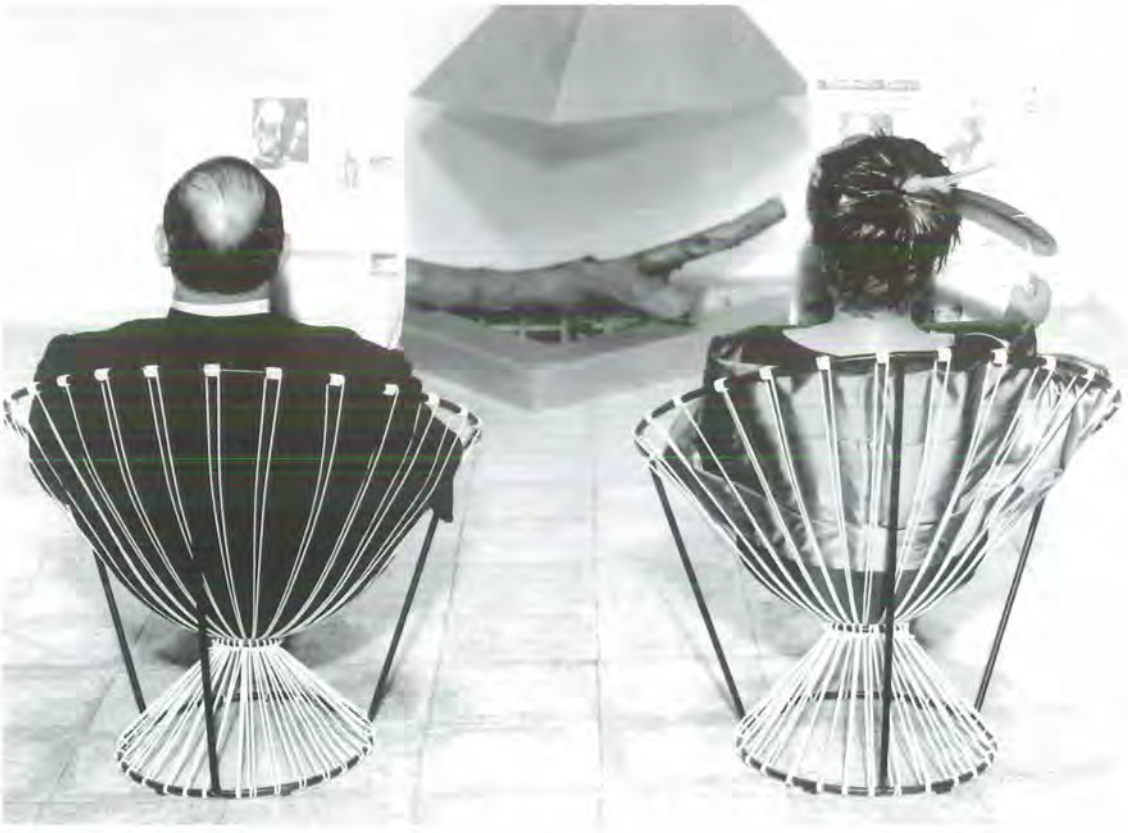
En la planta alta de la casa están el dormitorio de los propietarios y un cuarto de baño, pero el espectador, como en la vivienda de Hulot, no tiene acceso a ellos ya que sólo es mostrada la planta baja gracias a las sucesivas visitas de las vecinas.

Madame Arpel les dice dos veces de la planta baja que *"es muy práctica, toda se comunica"*, efectivamente hay un comedor que no se usa, un *living* con dos ambientes, la habitación del hijo, el cuarto de baño y la cocina, que está en un cuerpo separado.

La casa está abierta al jardín, como lo está a la calle el bloque de **Playtime**. Mme. Arpel le explica a una de las vecinas: *"Las habitaciones están bien orientadas, dan todas al jardín"*, de ese modo el interior y el exterior, el espacio público y el privado, están relacionados física y funcionalmente, ya que cada una de las parcelas del jardín se usa para una función distinta: almorzar, tomar café, recibir a los invitados, ver la televisión... olvidando el espacio de juego del niño, que debe montar en bicicleta en la terraza de su cuarto, detrás de unos barrotes.

En el jardín las circulaciones están marcadas por diferentes caminos, el de acceso a la casa por su forma curva, obliga a hacer un recorrido sinuoso que sirve para alargar artificialmente su dimensión; los otros, gracias a sus pavimentos, hacen que circular por ellos sea una empresa difícil, circulación que llega a ser penosa cuando se han de trasladar los muebles alrededor del jardín por la rotura de la conducción de agua. Al final, al perseguir a los perros todos los parterres y caminos quedarán igualados por las circulaciones naturales.

Por todo lo anterior y por los planos de los edificios -hechos para comprenderlos mejor-, se puede considerar a Jacques Tati como alguien capaz de diseñar y mostrar unas edificaciones que, a falta de cuestiones puramente técnicas, podrían existir en la realidad.



Mi tío
(Mon oncle, 1958)
© PANORAMIC/CEPEC

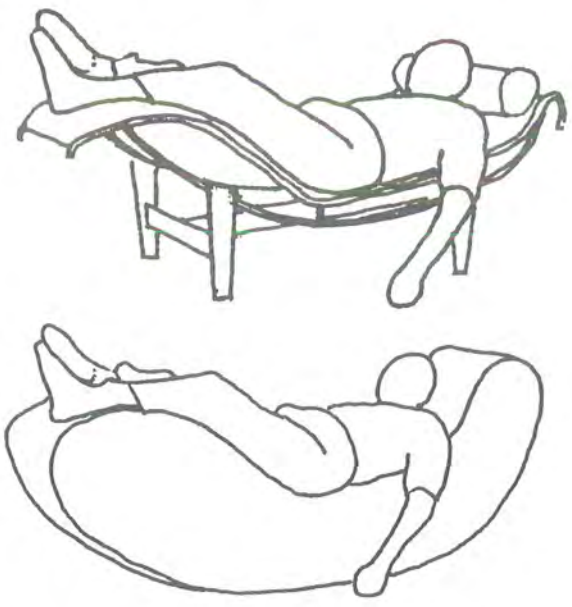
Tráfico (Trafic, 1971)
©CEPEC/ROBUR

Por tanto es correcto decir que Jacques Tati fue un arquitecto, un arquitecto que caricaturizaba los edificios tradicionales tanto como los de su tiempo, aunque esta caricatura no le impidiese reconocer sus valores: *"No creo tener derecho a criticar la arquitectura de hoy en día. Simplemente me contento con hacer un film sobre nuestra época. Actualmente se construyen grandes edificios de cristal, nada más que de cristal: pertenecemos a una sociedad que le gusta meterse en una vitrina. Pero yo no voy a criticar, por ejemplo, la creación de escuelas más soleadas para los niños".*

Hasta ahora se ha estudiado la arquitectura de Tati como creadora de edificaciones, pero la Arquitectura, entendida como creación o construcción en un sentido amplio, fuera de sus márgenes estrictamente profesionales, se refiere también al diseño de objetos como puertas, las mecánicas de **Playtime** o la del hotel de **Las vacaciones del Sr. Hulot**; o muebles, como los de la casa de los Arpel, que vuelven a incidir en la relación entre forma y función, ya que aun pudiendo llegar a ser unos objetos bellos, geometrizados y despojados de adornos, son tremendamente incómodos y ruidosos, sólo cuando Hulot cambie de posición el diván, podrá dormir adoptando una postura muy parecida a la que hubiese tenido acostado en otro mueble moderno, la *Chaise-longue* de Le Corbusier.

También el territorio antropomorfizado o la máquina tiene una estrecha relación con la Arquitectura. Así la carretera de **Tráfico**, mostrada como una línea cinética cuando la cámara se sitúa dentro o al lado de los automóviles -en los pocos *travellings* que se permite Tati (8)-, se convierte en estática cuando la cámara está en su margen, como en el famoso plano de Hulot avanzando en busca de gasolina.

La máquina es interpretada y transformada por Tati, desde su bicicleta en **Día de fiesta**, hasta los automóviles de **Tráfico**, pasando por su coche de **Las**



Hulot en la "Chaise longue" de Le Corbusier, con la misma postura que en el diván de Mme. Arpel

Mi tío
(Mon oncle, 1958)
© PANORAMIC/CEPEC

vacaciones del Sr. Hulot, el ciclomotor de **Mi tío**, la cocina de Mme. Arpel o la fábrica de plástico de su marido.

El caso más complejo y más relacionado con la Arquitectura es el del *Camping-Car* de **Tráfico**, diseñado por Hulot -al que finalmente conocemos una profesión, aunque sea temporal- es un paradigma de la casa burguesa, está dividido en partes que, dado el tamaño del espacio habitable, a veces coinciden. La parrilla se convierte en su homónima para asar carne, dentro del coche, el claxon es la máquina de afeitar, en el centro está la cama de matrimonio que se extiende con la carrocería, apareciendo una ventana circular -como las de la casa y el garaje de los Arpel-, en ambos lados de la parte trasera está la cocina con su cafetera-encendedor-jabonera, detrás, fuera del coche, está el comedor, con su mesa y dos sillas bajo un toldo desplegable y a este espacio llega una ducha portátil convirtiéndolo también en cuarto de baño. Como se ve están todas las funciones de la casa de los Arpel, con sus mismas relaciones, pero superpuestas por el tamaño del habitáculo.

El *Camping-Car* es significativo porque en **Tráfico** ya no aparecen viviendas edificadas, los personajes duermen en un taller sobre unos neumáticos, en un barco o en el propio *Camping-Car*. La crítica a la vivienda moderna llega a su culminación al hacerla desaparecer.

Como parece que desaparece la arquitectura en su última película. **Parade** sucede toda dentro de un circo y el circo es para Tati la representación del Mundo, debajo de la carpa-cueva de lona -como el cine de **Día de fiesta**- sujeta por los pilares que forman el *axis-mundi* primitivo (9), se desarrolla la vida, una vida en la que se confunden los personajes del ritual, todos, incluso los espectadores del cine, que ya habíamos visto **Mi tío** a través de una ventana (10), nos confundimos con los espectadores del circo y con sus actores, la vida es una representación en la que muchas veces se desconoce cuál es el papel de cada uno. En **Parade** se vuelve a la naturaleza, a la esencia de lo primitivo a través de lo construido.

Tati nos legó sus películas y con ellas una de las mejores cualidades del humor, la capacidad de reirnos de nuestro tiempo, de nuestra arquitectura y sobre todo de nosotros mismos, que lleva a la duda y al escepticismo.

Como él mismo dijo: *"Ya les he contado todo esto... por otra parte no sé si tengo razón. ¿Por qué? Nadie puede tener un cien por cien de razón... a cada cual con su mal gusto".*

NOTAS:

(1) Hay más relaciones entre las dos disciplinas, como puede ser la escenografía considerada como construcción formal, sin embargo, ésta ha sido más interesante cuando la han desarrollado arquitectos como Poelzig o Mallet-Stevens, por eso es más importante cómo enseña el espacio arquitectónico un director, que cómo es su desarrollo formal.

(2) Esta introducción es paralela a unos rodajes que se van haciendo cada vez más en estudio hasta **Playtime**: **Día de fiesta** está rodada sólo en el pueblo de Saint-Sévère, **Las vacaciones de M. Hulot** en Saint-Marc-sur-Mer y en los estudios Boulogne-Billancourt, **Mi tío** en Saint-Maur-les-Fossés, en Créteil y en los estudios de la Victorine y **Playtime** en un decorado creado especialmente. En **Tráfico** se vuelve a los exteriores y **Parade** está rodada en un circo.

(3) El sonido es esencial en todas las películas de Tati, incluso explicaba que lo usaba para lograr profundidad de campo, en una forma nueva de describir el espacio arquitectónico.

(4) Entrevista con J.J. Henry y Serge Le Peron en "Cahiers du Cinéma", 303, 1979. (Traducción española en A.A.V.V., "Jacques Tati", Alcalá de Henares, 1981). Todos los comentarios del director en este artículo están tomados de la misma entrevista.

(5) Michel Chion escribe en "Jacques Tati", París, Ed. Cahiers du Cinéma, 1987, que la persona de quien tomó Tati el apellido Hulot y su forma de caminar, era en realidad un arquitecto y asesor inmobiliario.

(6) Las fachadas son importantes para Tati, recuérdese la falsa fachada vegetal que Hulot descuelga en **Tráfico** al intentar escalarla. Otra contradicción entre naturaleza y artificio.

(7) Georges Sadoul, citado por Michel Chion en "Jacques Tati", pag. 28.

(8) *Travellings* que ya había hecho al final de **Mi tío**.

(9) En términos de Mircea Eliade en, por ejemplo, "Lo sagrado y lo profano".

(10) Al final de **Mi tío** la cámara retrocede dejando ver una cortina y el marco de una ventana, revelando al espectador el *voyeurismo* que lleva implícito asistir a una película.

Playtime
(Playtime, 1967)
© PANORAMIC/CEPEC

Tráfico (Trafic, 1971)
© CEPEC/ROBUR

Tati y Godard: singularidades

Paulino Viota

Pensando seguramente en **Week-end** y **Trafic** alguien ha creído ver una relación entre las obras de estos dos cineastas. ¿Cuál sería?, o ¿cuáles, de haber si no una relación consustancial por lo menos un juego de correspondencias o contradicciones?

Revisando las películas de Tati, a la vez que me llaman la atención sus rasgos más característicos, trato de pensar qué se podría decir de esos rasgos respecto a la obra de Godard.

Tomo notas:

Dispersión-diseminación: Mizoguchi. (Es que ha coincidido que estaba revisando algunas películas de este cineasta. A primera vista me parece percibir una relación entre el plano-secuencia mizoguchiano, proliferante de personajes, y el plano -nunca "secuencia"- de Tati donde igualmente los personajes pululan. Me llama la atención un plano de **Zangiku monogatari**, una vista general en picado de un albergue o posada para pobres en el que vemos en los distintos pequeños ámbitos de la gran sala que abarca la cámara, a varios personajes que no conocemos afanándose, "ajenos unos a otros", en sus pequeñas tareas ligadas a la preparación para el descanso; entra entonces la pareja protagonista que, expulsada, en los planos anteriores, de su trabajo en el teatro, busca un lugar donde pernoctar. Es quizá difícil incluso identificarles en la imagen de conjunto, pero, más pronto o más tarde, cuando mantengan una breve

conversación con el posadero o cuando crucen el campo para instalarse abajo a la izquierda, sabremos que son ellos, aquellos de cuyo amor trata la película; además, ya el plano siguiente volverá a estar centrado en ellos, aunque al fondo sigan presentes algunos de los personajes secundarios, que también van a tener un papel en la acción. Así, aunque en ese plano general todos los personajes estén tratados como iguales, podemos distinguir perfectamente, por lo que ya llevamos visto de película, quiénes son aquellos a los que el film no abandona. El parecido de ese plano con el cine de Tati no se extiende a toda la película. Mizoguchi sitúa, por medio de sus planos-secuencia envolventes, a los protagonistas en su mundo, les pone en relación -siempre en conflicto- con el entorno en el que les ha tocado vivir. Frente al cine analítico americano, que pone las cosas una detrás de otra y nos determina el orden de su relación, el cine sintético de Mizoguchi nos da todo a la vez, produce el conflicto realmente ante la cámara, como en el teatro (teatro y realidad, teatro es realidad en Mizoguchi). El cine y el plano de Mizoguchi se cierran sobre un conflicto; no hay ajenidad -como no sea la momentánea del plano referido- entre quienes habitan su mundo; todos están concernidos, unos por otros. En Tati, por contra, esa ajenidad es real, cada personaje es un tipo que se mueve en el pequeño mundo que corresponde a ese tipo. Si se relacionan es de manera engañosa, únicamente por el mecanismo del *gag*, que hace necesario que unos interfieran, aunque nada más sea un momento, sobre otros; pero los personajes salen del *gag* sin ninguna modificación, nada les afecta, nada les hace cambiar, son eternamente iguales a sí mismos, tal como Tati les ha creado desde el inicio, basándose en algún hecho de observación. Se diría posible, incluso, en uno de esos complejos planos de Tati plagados de personajes haciendo cosas diferentes, recortar con una tijeras a cada uno de ellos, fijados como están en su gesto característico, en su actitud que les es propia y que les define para siempre. Esos planos llenos de movimiento pero carentes de progresión, donde los personajes reinician incansablemente sus acciones características, como los autómatas de Raymond Roussel; planos como láminas de recortable, con los personajes encerrados en ellas como las mónadas de Leibniz, en la armonía preestablecida del universo de Tati (Dios ha creado las mónadas según el plan que hace que cada una coincida con el movimiento de las otras); planos donde podemos recortar a los personajes en el orden en que atraigan nuestra atención -a la inversa de lo que sucede en el cine americano, donde ya se ha dicho que el orden viene impuesto-, porque Tati, en sus films más maduros (recordemos la gran pantalla de **Playtime**, en 70 mm.), ha buscado no privilegiar en lo posible ningún centro de interés para nuestra mirada o, al menos, ha procurado pasar rápidamente de unos centros de atención a otros, si es que lo primero es imposible de organizar del todo para la mente humana. (Sólo de Dios podemos pensar que ve plenamente de esa manera que se nos sugiere en Tati: todo a la vez, todo con la misma importancia o carencia de ella, todo con el mismo desinterés; aunque una mirada similar tal vez sea la del hombre cansado en el "Ensayo sobre el cansancio", de Peter Handke: *"Tengo para el 'todo en uno' una imagen: aquellas naturalezas muertas, generalmente holandesas y del siglo XVII, en las que aparecen flores; en éstas, de forma que parecen seres vivos, hay aquí un escarabajo, allí una abeja, allí una mariposa y, aunque quizás ninguno de ellos tiene idea de la presencia del otro, en este momento, en mi momento, están todos juntos"*. Así, el cine de Tati está hecho de películas sin principio ni fin, como no sean los puramente de un hecho material (un día de fiesta, unas vacaciones, una exposición de automóviles, una función de circo) que sirve de aglutinante, o como imán, para reunir a los "tipos" que vamos a ver evolucionar; películas hechas a su vez de planos sin ningún centro de atención, o con más de uno. Y es precisamente esa capacidad para "descentrar" los planos y, por medio de ello, toda la película la cualidad más singular del arte de Tati. Haciendo que cada cosa y cada tipo vayan por su lado -de lo que la comparación con Mizoguchi nos ilustra a contrario-, Tati es uno de los muy escasos cineastas que "inventan el cine". Y es en esta cuestión esencial en lo que, por lo menos, Godard se le aproxima).

Sigo con las notas:

Polifonía: Tati: en el campo.

Godard: entre las bandas (y en el montaje).

(Es decir: Tati en el interior del plano, en el campo de la imagen; Godard en las relaciones entre la banda de imagen y las distintas bandas de sonido, y a veces dentro de la misma banda de imagen por el montaje).

Tati: caracterizaciones.

Tati: sonidos tomados de la realidad, el sonido siempre ligado a su fuente.

Tati: mundo sobre todo no verbal, sin música añadida (más que en las transiciones) y música original.

Día de fiesta
(Jour de fête, 1949)
© PANORAMIC/CEPEC

Godard: mundo sobre todo verbal; la música añadida es esencial; música clásica.

Tati: realidad ligeramente forzada para ser expresiva (ejecutivos que suben a sus coches exactamente al unísono en **Playtime**; policías motorizados que se mueven exactamente al unísono en **Trafic**).

Godard: realidad tal cual o realidad inventada: teatro.

Tati: observación de la realidad, reconstruida luego remarcando determinados aspectos.

Godard: ninguna voluntad de reconstrucción de una observación previa: creación de una realidad por combinación de elementos reales preexistentes; no subrayado o remarcado (como en Tati) sino, combinación, "realidad sin límites".

Tati: los límites de la invención creadora están en la voluntad de romper la coherencia, los límites propios del hecho de partida, del hecho de observación; creación "centrípeta", "embridada" por no violentar en exceso lo que sucede; por no pasar la frontera de su verosimilitud.

Se trata, entonces, de encontrar una invención lo más creativa posible, lo más insólita, lo más inesperada pero certera posible, lo mas "curiosa" (en el único artículo que Godard ha escrito sobre Tati, define esta cualidad con las palabras *drôle*, *bizarre* y *étrange*) y, a la vez, de no forzar la realidad, de no tensarla tanto que se rompa. El logro mayor se produce cuando se consigue llegar al extremo en la "expresivización" del dato real, en hacerlo definido, sorprendente, armónico, divertido, ritmado, lo que se quiera, al máximo, pero sin que se destruya su capacidad de ser posible si no probable. El óptimo está justo antes de ese punto en el que se pasa a lo inverosímil. La apuesta de Tati es una especie de juego de las siete y media estético. De lo que se trata, en definitiva es de estilo, de dar un estilo a la realidad. Su propósito estético sería, primero, el de observar el mundo con una determinada orientación, con un determinado estilo de atención -estilo ya, pues, en la mirada del observador, en esta fase inicial de la operación, para, después, reconstruir ese mundo, acentuando, remarcando, insistiendo en determinados aspectos (gestos, sonidos, movimientos, ritmos, correspondencias, antítesis, ajustes casuales). Reconstrucción, pues, también estilizada, perfilada, donde el magma de la realidad se haga nítido dibujo, elegancia, encaje sutil, refinado humor.

Por eso, esa permanente sensación, en su cine, de recomienzo, de vuelta a empezar. Y eso en películas tan "ligadas" como las suyas, donde la unidad espacio-temporal, la unidad del hecho global es fundamental, es el elemento imprescindible precisamente para dar coherencia a cada film, que si no se dispersaría en la multitud de pequeñas observaciones reelaboradas. Hay, en cada situación, como un ir de la realidad a una estilización cada vez más acentuada, hasta llegar a esa frontera en la que hay que detenerse, a riesgo de romper el compromiso sagrado del realismo (en el artículo mencionado, Godard llama a Tati *"primer neorrealista francés"* y llega a decir, quizás un tanto provocadoramente que **Día de fiesta**, por la inspiración, se parecía a **Roma, ciudad abierta**). Y entonces, una vez llegado a ese punto y hecha la realidad estilo sin dejar de ser realidad, se cede en la tensión y hay que volver a empezar con un nuevo personaje, un nuevo suceso.

Este procedimiento de Tati tiene, por eso mismo, algo de decepcionante. Se da en él una especie de principio de contención, que es extraño en el cine cómico. El límite del *gag* está en no dar nunca ese paso al exceso al que le llevaría su propia lógica. Estamos, pues, en un desarrollo muy diferente, incluso opuesto, al tradicional en ese cine cómico (un

desarrollo en ampliación, y además a partir de un absurdo -hay que casarse antes de las siete-, como el de **Seven Chances**, de Keaton, sería impensable en Tati).

Hay, creo, por tanto, que alejar el cine de Tati de la tradición puramente cómica; a quien el cineasta se parece, sorprendentemente -y no sé si se ha advertido-, es a Fellini, por ejemplo, quien sigue el mismo procedimiento de observación de la realidad para luego someterla a manipulación expresiva.

El origen de ambos cineastas puede ser interesante en relación a ese parentesco estilístico. Tati empezó como mimo y Fellini como retratista-caricaturista. No están muy distantes estas artes, ambas se basan en lo que podríamos llamar la línea, el dibujo. El mimo dibuja con su cuerpo, crea un gesto que se fija en un perfil que define un personaje, una actitud social, una profesión (Tati se centró en la mímica de los deportistas, que interpretó una vez más en **Parade**, como para que quedara constancia, al final, de ese arte suyo de sus comienzos). El caricaturista hace algo muy parecido, con su línea sobre el papel. Así, no es extraño que encontremos algunas figuras e incluso algunos escenarios similares en ambos cineastas (el aeropuerto en **Playtime** y **Toby Dammit**, o el circo, o la playa, en **Las vacaciones de M. Hulot** y **Amarcord**). O también una insistencia semejante en una de las características fundamentales de nuestro tiempo, la invasión masiva de los automóviles. Incluso hay una escena de automovilistas casi idéntica en **Trafic** y en **Roma**. En la película de Tati se trata de una serie de planos de conductores que, detenidos en los semáforos, se hurgan la nariz. En la de Fellini, vemos a unos conductores, detenidos en un embotellamiento, que se dedican muecas y gestos insultantes unos a otros. Y es interesante reseñar que probablemente la escena de **Trafic** es puramente documental, de observación directa de la realidad -filmada, imagino, por el documentalista colaborador de Tati, Bert Haanstra-; mientras que en **Roma** se trata de una secuencia de ficción, reconstruida en estudio, estilizada pero con indiscutible base de observación directa. En esta diferencia se puede ver -aunque el puro documental sea una excepción en Tati- la distancia que hay entre los estilos de los dos cineastas, mucho más plástico, mucho más de composición fundamentalmente visual, el de Fellini.

Por oposición, como antes con Mizoguchi, podemos discernir otra característica esencial del arte de Tati: en Fellini, a partir de **Ocho y medio**, esa observación de la realidad se vuelve también hacia el interior del ser humano, hacia todo el mundo puramente virtual -y que en sus films se materializa- de las fantasías, pesadillas, ensoñaciones y recuerdos que forman imágenes en nuestra mente. Consigue así Fellini romper la barrera de la verosimilitud de la realidad externa, objetiva, sin dejar de ser realista; logra de este modo

Tráfico
(Trafic, 1971)
© CEPEC/ROBUR

un realismo total que abarca lo de fuera y lo de dentro, el mundo y el sujeto, la realidad (las mujeres que rodean a Guido, por ejemplo, en **Ocho y medio**) y el reflejo de esa realidad en el espejo que es el alma humana (la ensoñación del "harén", por ejemplo, en la que aparecen, transfiguradas a gusto de Guido, esas mujeres).

En Tati, por contra, nos mantenemos siempre en lo puramente exterior, y además de una manera que me parece más radical que en ningún otro cineasta. Estamos aquí en dos polos opuestos: no hay cineasta más de la interioridad que Fellini (desde **Ocho y medio**) y no hay cineasta más del exterior que Tati. Ningún imaginario en las figuras de éste, que ni siquiera llegan a individualizarse -más que en su dibujo, en el perfil de su retrato-, a convertirse en protagonistas.

Esta "exterioridad" se ve que es un dato fundamental en Tati, porque determina totalmente la originalidad de su forma de filmar y de su montaje. No hay en él jamás -y en esto quizás es un cineasta único- un subrayado, ni por la distancia de la cámara ni por el ángulo del plano. La "sintaxis" habitual del juego de las distancias no existe en Tati. Todo está visto siempre "en conjunto", con un rigor estilístico extraordinario. Ninguna expresividad por parte de los elementos que se usan en el cine para valorar, para "decir": montaje, movimientos de cámara o angulaciones y distancias.

Esto no quiere decir que los ángulos no sean importantes. Al contrario, han de ser siempre los más adecuados para ver mejor las relaciones entre las cosas, las correspondencias, los juegos que el azar hace con nosotros. (Hay una escena en **Playtime** en que dos familias, en sus salas de estar, vistas por la cámara en un único plano desde la calle, a través de los amplios ventanales del edificio modernísimo en que viven, contemplan sendas televisiones empotradas, una "a espaldas" de la otra, en la pared que divide las dos viviendas, que es perpendicular al plano de los ventanales y separa a estos. Así, las dos familias parecen contemplarse una a la otra, porque, desde el ángulo exterior desde el que las vemos, el paño de fachada que separa los dos ventanales cubre la pared perpendicular y las televisiones opuestas empotradas en ella. Esa falsa doble contemplación produce un refinado juego de mínimos *gags*. Bien se ve que el ángulo de visión es aquí todo; la escena no existiría desde otro ángulo que nos mostrase la pared de separación -Tati nos la ha hecho ver en el plano anterior, antes de pasar a éste descrito; así conocemos ya lo que pasa previamente al efecto humorístico que se da a continuación "por un simple cambio de ángulo"-. No olvido una escena como ésta cuando digo que no hay ninguna expresividad en el juego de ángulos (o en el de distancias) de Tati, sino que justamente porque el ángulo crea la escena no se puede decir que el ángulo sea expresivo. La expresividad es una cualidad añadida

Playtime
(Playtime, 1967)
© PANORAMIC/CEPEC

Rodaje de ***Tráfico*** *(Trafic, 1971)*
© CEPEC/ROBUR

a algo, un subrayado; algo existe previamente y un ángulo expresivo, sin transformarlo, lo subraya. En esta escena, por el contrario, permanecemos exclusivamente en la observación, en una experiencia que hemos podido tener en la realidad, en un: "Mira, mira desde aquí"; mientras que la idea de ángulo expresivo -o de luz, o montaje, o música, o lo que sea- es algo ajeno a la experiencia real, algo que, por definición, es lo que añade el arte a la realidad).

La misma voluntad de no forzamiento de la realidad se da en Tati por lo que respecta al ritmo; un ritmo prácticamente imperceptible, hecho y deshecho continuamente, atomizado en los pequeños ritmos particulares de cada acción, pero siempre pausado, sin acelerones; el ritmo de una minuciosa y por ello mismo parsimoniosa contemplación; porque la observación en Tati es de tal acuidad, es tan respetuosa, tan "oriental" (pensemos en las escenas en el taller de reparaciones al borde del canal, en **Trafic**), que se transmuta en contemplación. En esto también es radicalmente singular: su ritmo está calcado del de las situaciones que recrea, está construido ante la cámara, por lo que el montaje prácticamente no juega ningún papel en esa tarea; podríamos decir que es un montaje puramente instrumental, que, aunque nunca está constituido por planos-secuencia, en su resultado se asemeja mucho a una especie de planos-secuencia ideales (de ahí, el aparente parecido con Mizoguchi, en ese aspecto, que hemos discutido).

Si pensamos en Godard, nos encontramos con un caso extremo de lo contrario. En él se dan toda clase de ritmos, muy marcados, que deliberadamente chocan entre sí. Hay secuencias tan rápidas y entrecortadas que suceden "antes de que nos demos cuenta", como la de la muerte del policía en **A bout de souffle**, o el montaje voluntariamente "equivocado", con los planos en desorden cronológico, de la huida del apartamento parisino en **Pierrot le fou**, donde sucede, de manera deslumbrante, como si el montador en su moviola se hubiese contagiado de la agitación y el apresuramiento de Ferdinand y Marianne en su fuga y no hubiera tenido tiempo ni serenidad para montar los planos en el orden cronológicamente correcto, con lo que materializa así una de las intuiciones más fascinantes que, para mí, ha tenido el cine: la de esa correspondencia que se resuelve en lirismo, en emoción incontenible, que hace coincidir la artesanía material de la fabricación de la obra (el acto físico del montaje, en este caso) con la expresión, la resolución estética; es decir, cuando la artesanía técnica se hace estilo.

Y hay, por otro lado, en esas mismas películas de la primera época de Godard, secuencias lentísimas; monólogos a cámara o largas conversaciones, cuya muchas veces deliberada atonía es rota por los fulgurantes *morceaux de bravoure* del cineasta.

Esto nos lleva a la palabra que, omnipresente en Godard, está más ausente en Tati que en cualquier otro cineasta del so-

Tráfico (Trafic, 1971)
© CEPEC/ROBUR

noro. Esta "anemia" del verbo deja lugar en la banda de sonido para que los ruidos adquieran una importancia y una calidad como no tiene igual en el cine (solamente en Bresson podríamos encontrar algo que se le acerque, pero con un carácter diferente; en él hay un ascetismo tanto de las imágenes como de los ruidos; estos son bellísimos y variados, pero con una componente selectiva, excluyente; en Tati los ruidos son como las imágenes: un pulular de elementos, un magma -aunque de componentes perfectamente discernibles, por su perfección técnica-, una riqueza que se nos da con prodigalidad).

Probad, por ejemplo, por un gusto, a escuchar la escena inicial, la del aeropuerto, en **Playtime**, sin ver las imágenes; un mundo nuevo se revela a nuestros oídos, es una experiencia que nos pone en contacto, seguramente por primera vez, con la capacidad que tiene el cine -siempre ignorada, siempre desdeñada- para restituirnos el mundo sonoro de la realidad. Tati lo hace con una acuidad hiperestésica, con ese incremento de la sensación que es propio de los efectos de algunas drogas. Este rodeo por los sonidos, en Tati, por la realidad como mundo sonoro, nos puede servir para luego percibir mejor esa misma hiperestesia, esa misma riqueza organizada, de la realidad como mundo visual que se da en las imágenes de Tati, sobre todo en este mismo **Playtime**.

Y además de Bresson, el otro gran cineasta de los ruidos quizá sea precisamente Godard (es curioso que esta predilección por un elemento que si lo pensamos un poco enseguida nos daremos cuenta que es de los más específicos, más propios del cine -es obvio que los ruidos no pueden tener una presencia tan directa en ninguna de las otras artes-, se dé sobre todo entre franceses; tal vez porque ése es el país donde más se ha teorizado sobre el cine, donde éste ha cobrado más conciencia de sí).

Godard es el cineasta por antonomasia de la banda de sonido en su totalidad (diálogos, músicas -en plural- y ruidos). Así, por oposición a otros cineastas, hemos podido discernir algunos de los rasgos determinantes del cine de Tati: descentramiento (en oposición a Mizoguchi), exterioridad (en oposición a Fellini) y primacía de los ruidos sobre las palabras (mientras que en Godard hay choque entre ambos).Todos estos rasgos son, claro, aspectos de una misma cosa, facetas de la unidad de estilo de Tati, de rigor ejemplar, soberano: a la observación exterior le corresponde la ausencia de centros, como no sean momentáneos, y la inaudibilidad de las palabras. Tati ha decidido ver el mundo de fuera y de lejos y a eso se atiene. (Por cierto, quizás esto explique el fracaso actual de sus películas: su obra es la más "imposible" en la "pequeña pantalla"). Que no nos engañe sobre esa voluntad de exterioridad la presencia del propio Tati, en el papel del señor Hulot, dentro de los films, lo que define la posición de un artista es su estilo no

su relación afectiva con sus figuras. Está muy claro en los films de Tati que el señor Hulot es uno más, únicamente un poco más estrafalario, como para mostrar jugueteando la personalidad un tanto singular del artista; pero Hulot es además -y me parece que esto es lo revelador- la antítesis de Tati, el hombre menos observador del mundo, un permanente despistado; Hulot nunca podría hacer las películas de Tati: detrás de ese inocentón incapaz de darse cuenta de nada, magnífico disfraz para pasar desapercibido, ofreciéndonos esa falsa imagen de sí mismo, se oculta el ojo de lince -o de águila- de Tati.

En un curso que dio en Montreal, en 1978, cuya transcripción constituye el libro "Introducción a una verdadera historia del cine", Godard hizo proyectar catorce de sus films acompañados, cada uno de ellos, por fragmentos de otras películas de diversos cineastas. Así, Godard, inventor de tantas cosas, descubrió el estudio comparativo de films que, ahora, con el recurso del vídeo, se está revelando como el más fructífero. Estudio, por cierto, que únicamente el propio Godard, cineasta y crítico a la vez, ha sido capaz de llevar al cine -o, con más exactitud, precisamente al vídeo- en **Histoire(s) du cinéma**, versión fílmica y poética del curso y del libro, donde la creación y la crítica, amalgamadas, indiscernibles, aúnan la reflexión y el lirismo, se hacen algo así como "lirismo crítico".

Pues bien, en esa ocasión Godard relacionó sus films con 44 películas de 33 directores diferentes y ninguno de ellos era Tati. (Para los que tengan curiosidad, diré que los cineastas eran: Preminger, 2 veces; Lang, 3 veces; Renoir, 2 veces; Dreyer, 2 veces; Stroheim; Vertov; Minnelli, 2 veces; Truffaut; Murnau, 2 veces; Cocteau; Resnais; Flaherty; Rossellini, 4 veces; Bergman; Nicholas Ray; Mizoguchi; Clair; Bresson; D. Jaeggi; Feuillade; Sternberg; Garnett; Eisenstein, 2 veces; Buñuel; Capra; Browning; Hitchcock; Dovjenko; Sandrich; Rollin Binzer; Scorsese; Ford; John Wayne. Tampoco hay ninguna imagen de Tati en **Histoire(s) du cinéma**, compendio del cine, de "su" cine, del que excita la imaginación creadora, manipuladora y lírica, de Godard.

Así que en este cineasta, que junto con Eisenstein es sin duda el que más ha trabajado y ha sido trabajado por la reflexión sobre su propia obra, no surge ningún chispazo de conexión entre sus films, o entre sus pensamientos y emociones, y la obra de Tati. Difícil resulta, tras esto, encontrar una relación. Ya se ha dicho al principio que el chispazo quizás se produce en nosotros ante **Week-end** y **Trafic**. Se diría que ambos artistas tienen en común, no sólo en esas dos obras, sino en casi todas, el hacer la crítica del tiempo presente. (Obsérvese que serían inimaginables películas de época tanto en Tati

***Tráfico** (Trafic, 1971)*
© CEPEC/ROBUR

como en Godard y que esa imposibilidad radical es poco frecuente en el cine; sólo hay un caso comparable entre los cineastas mayores, que es el de Ozu, o, de manera menos extremada, los de Antonioni -con la excepción de **Il mistero di Oberwald**, que es un vehículo para Monica Vitti- y Hitchcock -con la excepción de dos películas-. Esta cuestión me parece muy digna de consideración: al menos en Ozu, Tati, Antonioni y Godard la dimensión de reflexión sobre y crítica de la sociedad "del presente", o del mundo del presente, si se prefiere, es una componente absolutamente determinante).

Por ejemplo, Tati y Godard investigan en los ruidos nuevos y hacen la crítica, por medio de ellos, a la vez que por otros elementos, de la sociedad "americanizada". Curiosamente, también en la apreciación del papel de esos ruidos se distancian ambos cineastas. En **Playtime** percibimos, veinticinco años después, el acierto de la visión, la vigencia, la actualidad de ese reflejo que nos devuelve la pantalla (uniformidad, monotonía, "borreguismo", masificación, objetos que se descomponen el primer día, que no están hechos para acompañarnos en nuestro trayecto, para darnos confianza, impersonalidad, frialdad, imposibilidad de establecer relaciones interpersonales, anonimato, dificultad para arreglárnoslas con las máquinas, más sabias que nosotros y despectivas -ese maravilloso momento de un viejo portero que lucha con un panel de botones-). Qué diferencia, por cierto, con otra película de poco después, aún más ambiciosa que **Playtime,** como producción, y que tuvo, y tiene mucho más éxito que ésta, **2001**, de la que ahora, sin necesidad de llegar a la fecha de la que trata, sabemos que se equivocó en todo: ya no hay ni carrera espacial, ¡no hay ni Unión Soviética!, ni bases en la luna, ni nada de nada de lo que imaginó Kubrick para su fábula del superhombre (y, al paso que vamos, si juzgamos por el cine, más bien parece que estemos en camino del subhombre). Pues bien, en ese acierto global que es **Playtime** Tati se equivocó en una cosa, se equivocó en el volumen del sonido. El mundo de la película está presidido por el silencio (no en el *night-club*, claro, pero sí en las calles y en los edificios); desgraciadamente no ha sido así y pronto tendremos al ruido -reconocido por fin así por los expertos, con un retraso semejante al que ha tenido la contaminación atmosférica- como un azote de la humanidad capaz de acabar con ella, si es que no lo ha hecho ya y aún no nos hemos dado cuenta.

Godard, por el contrario (y también Buñuel, que colocó directamente el infierno en una discoteca), sí ha sabido ver esto muy bien y el ruido en sus films tapa muchas veces las conversaciones, acaba con el lenguaje articulado. (Hoy sólo oímos las voces

Playtime
(Playtime, 1967)
© PANORAMIC/CEPEC

"en segundo grado", las de la radio y la televisión o, como mucho, las del teléfono; por cierto, esto ya sucedía en **Modern Times**: estúpidamente me había olvidado de Chaplin cuando pensé en los cineastas que hablan de lo contemporáneo). En **Une femme mariée**, por ejemplo, Godard ha llegado a colocar subtítulos en algún momento, como para poner en escena la ininteligibilidad de los diálogos por el ambiente ruidoso.

Lo mismo Tati que Godard llegan por caminos opuestos a algo que, siendo muy diferente, e incluso opuesto, tiene un rasgo común: una forma de ininteligibilidad. En Tati las palabras se oyen de lejos, son muy escasas, apenas se entienden y no importa; en Godard las palabras se superponen y confunden no sólo sus sonidos, sino también sus sentidos, se entremezclan los textos de contenido y tono muy diferentes (en **Nouvelle Vague**, por ejemplo, líricas descripciones paisajísticas, con reflexiones sobre el amor y con sarcásticos comentarios sobre la economía y la política); el resultado es también la ininteligibilidad: sólo percibimos frases sueltas o una impresión general de cada una de las líneas de texto, un efecto propiamente impresionista (**Nouvelle Vague** está del lado de Monet o de Cézanne, como **Passion** lo estaba del de Rembrandt o Delacroix), como de percepción imprecisa y casual; además confundimos las voces, los emisores, porque muchas veces los diálogos son dichos en *off*.

Sentimos, en oposición a Tati, que lo que se dice es fundamental, que quizás en ello está la clave del film, que se nos escapa en estas densas películas de Godard, pero que la acumulación -tan de nuestro tiempo, tan expresión la más exacta de nuestro tiempo- hace que no podamos comprenderlo.

Playtime
(Playtime, 1967)
© PANORAMIC/CEPEC

Esto es, verdaderamente, más una impresión que una realidad, porque, leyendo la transcripción de todos los diálogos de **Nouvelle Vague** (que así, en su totalidad, son inaprensibles en una mera visión del film), creo que se aprecia que no hay en definitiva un sentido último, un cauce general al que afluyan esas riadas de palabras, sino que más bien se trata de unas como constelaciones verbales (y esto me hace pensar en Mallarmé) que se imantan en torno a esos motivos que, en cada film, sirven de base a Godard. No hay, en concreto, ningún sentido último que el cineasta, deliberadamente, haga que se nos escape por la manera de presentárnoslo, sino que nos presenta las cosas de tal forma que nos produce la impresión de un sentido final oculto por esa acumulación de elementos referenciales. El sentido y, a la vez, su inaprensibilidad -con todo lo que eso supone de opción estética, es decir moral y al mismo tiempo filosófica- son un efecto de la sapientísima construcción y no algo que exista previamente y que ella encubra. (Lo que me recuerda lo que decía Dalí del "Romance sonámbulo", de Lorca: *"Parece que tiene sentido, pero no lo tiene"*; Godard, cineasta de la poesía -y también del ensayo- por excelencia, hiperformalista, irracionalista muy racional y dominador insuperado de su arte, no queda muy lejos de poetas como Mallarmé o, en otro sentido, Lorca, cuyo "Llanto...", por cierto, ha citado en **Pierrot le fou** y **Passion**). En definitiva, podríamos añadir una nueva nota a las tomadas durante la visión de los films de Tati:

Tati: realismo restringido, limitado a la realidad exterior vista a la distancia del plano general por un observador; posición, eso sí, llevada a una radicalidad extrema que la convierte en uno de los estilos más rigurosos del cine.

Fellini o Godard: realismo total, sin restricciones: realismo de la totalidad de lo que concierne al protagonista de Fellini, de todos sus mundos exteriores e interiores; realismo de la totalidad de lo que concierne al autor, en Godard, de todas sus posibilidades expresivas.

Día de fiesta
(Jour de fête, 1949)
© PANORAMIC/CEPEC

Las revoluciones sonoras de Jacques Tati

Marc Dondey

Cada enamorado del cine de Tati posee su caja de tesoros personales, su colección de recuerdos privados, donde desordenadamente se encuentran la pipa del Sr. Hulot, los refunfuños de François, el cartero, la puerta chirriante del restaurant del Hotel de la Playa y quizá también, si queda sitio, los reflejos grandiosos de las fachadas de los inmuebles de **Playtime**. Las imágenes y los sonidos se reparten esta colaboración íntima. ¿Se desea separarlos y hablar del sonido en las películas de Tati? Es preciso reconocer -es un axioma- que esta cuestión plantea al mismo tiempo la referente a la identidad de su cine en su totalidad. No sólo a causa de la legendaria sofisticación de las bandas de sonido del cineasta, sino porque el cine de Tati forma un todo orgánico, un universo o, si se prefiere, un idioma provisto de su propio vocabulario y de su propia sintaxis, completamente autónomos. Aislar en este universo el sonido -o el arte del movimiento, las tomas de vistas, la dirección de actores, la utilización del color- conduce necesariamente a interrogarse sobre los principios que lo fundamentan. Y a ahondar en el misterio de una obra radicalmente original, concebida por un inventor absoluto. Una obra que no había nada que la presagiara y que nadie ha sabido proseguir, nacida y vuelta a caer en el silencio.

¿Nacida en el silencio? No es más que una metáfora. Es preciso acordarse de la época del *music-hall*, y del alto y esbelto joven admirado por Colette, que pasea sus "Impresiones deportivas" por todas las escenas de los *music-hall* europeos. Jacques Tatischeff acaba de adoptar su nombre de escena: Jacques Tati,

eso suena mejor, y se ve mejor en los carteles. De 1930 a 1939 su oficio es la pantomima, un arte no sólo mudo, sino silencioso. Ni una palabra, ni un ruido acompañan los números del guardameta, del jugador de tenis, o la fabulosa invención (plagiada por Jean L. Barrault, se quejará Tati) del Centauro, en la cual el artista imita a la vez el caballo y su jinete. Estos diez años establecen, sin embargo, las bases de todo el cine de Tati, que se reduce en estos años anteriores a la guerra a algunos cortometrajes torpemente inspirados en el estilo burlesco de los estudios Keystone. Lo esencial transcurre en escena, en el trabajo de imitación que Tati inventa de nuevo una noche tras otra, en el Bal Tabarin, en el Empire, en el *Music-Hall* de L'Etoile. En efecto, ¿qué es la pantomima? Un arte de la observación, de la síntesis y de la sugestión. Lo que está en juego, en el punto de intersección de estos tres principios, es el descubrimiento del detalle significativo, verdadero cristal de sentido que concentra bajo las apariencias de la banalidad la esencia de una situación o de un personaje. Equilibrio sutil: no decir demasiado, ni demasiado poco. Ya que el artista no realiza más que la mitad del trabajo. Es en el espectador, en una serie de deflagraciones interiores, en quien el detalle se libera de su poder evocador, y permite el desarrollo del relato. Detalle visual y sonoro a partir de **Jour de fête**, primer largometraje, en un pueblecito en medio de Francia.

El canto del gallo

Tati abandona las salas oscuras y las evocaciones mudas del *music-hall* para encontrarse a sí mismo en el corazón de una campiña bañada de luz, llena de zumbidos, del piar de los pájaros, de mugidos, a la que cada día despierta y acuesta la campana de la iglesia. Todo ocurre ahí, en unos meses, durante los cuales se opera la fabulosa transmutación de una materia en otra. Al ver **Jour de fête** casi se siente este júbilo del equipo de Tati, y la explosión de este idioma que se inventa sin olvidar nunca sus raíces. Tati descubre la profundidad de campo, y existe una escena de antología, donde una avispa invisible irrita primero a François, el cartero, a lo lejos, y después a un campesino filmado de espaldas, en primer plano. Tati armoniza por primera vez el sonido y la imagen, e inventa su primeros *gags* sonoros y visuales -como cuando François confunde el ruido de una tabla que cruje y el del poste del pueblo, que amenaza con venirse abajo, y se precipita con su bicicleta al interior del café del pueblo-. Entregado a esta obsesión de lo real que jamás le abandonará, Tati pasa largas horas acechando el canto del gallo, con un magnetofón sobre sus rodillas. Y éste es mi plano preferido de **Jour de fête**: en medio de un estrépito de trompetas, de trombones y de ensordecedores golpes de bombo, la "fanfare" baja por la calle del pueblo. En primer plano, sentado en una silla, un anciano dormita, indiferente a la multitud que se agita y a la música atronadora. De repente, del otro lado de la calle un niño escapa de su madre y se precipita hacia la música, enredado en la camisa que no ha terminado de ponerse y que le cubre el rostro. Todo esto dura apenas un segundo, pues la madre se ha apresurado a alcanzar a su hijo medio desnudo. Pero Tati ya ha dicho bastante. Por espacio de un instante, el viejo que duerme y el niño cegado por su camisa se han encontrado, tanto el uno como el otro, privados de la vista. Les queda el oído. Pero los dos personajes no están en igualdad ante la fiesta, ante la vida. Para el anciano, Tati lo sugiere discretamente, el tiempo de la música ha pasado.

Realismo, sensibilidad poética, búsqueda obsesiva del sonido justo. El universo sonoro de Tati, a partir de **Jour de fête**, se halla enteramente formado. Ya los diálogos sólo ocupan en él una posición marginal, en la periferia del relato. Es el efecto de esta "revolución de la verdad" lo que Marcel L'Herbier proclama en el joven cineasta. Tati capta lo real tal como es, un vivero anárquico de los sonidos más variados, donde la intención y la jerarquía no tienen sitio. El mundo está hecho de estos ruidos, y también de palabras, frases inacabadas, onomatopeyas, réplicas que se superponen. Piénsese en la maravillosa banda sonora de **Les vacances de Monsieur Hulot**, donde se mezclan el ruido de las olas, los gritos de los niños y las banalidades intercambiadas por los veraneantes. Testigo de este desorden del mundo, Tati crea un fluido sonoro, una espuma de sonidos sabrosamente equívoca e inconsecuente. *"Yo he colocado los diálogos en el interior del sonido"*, diría Tati. Observación, síntesis, sugestión: históricamente, la brecha abierta por Tati marca bastante cuán extraño le es el universo del teatro filmado, parlanchín y vulgar, que alimenta lo esencial del cine cómico de su tiempo.

La obra abierta

Pero **Les vacances de Monsieur Hulot** anuncian ya la segunda revolución del cine de Tati, que producirá todos sus frutos en **Playtime**. La postura de esta conmoción supera con mucho el campo de la película de comedia, e incluso el del cine a secas, para acercarse a una interrogación radical sobre la función misma del arte, y sobre su capacidad para representar el mundo moderno. Antes de la

"Nouvelle Vague", Tati vuelve a poner en causa las nociones de personaje y de relato, y trabaja, sin teorizarlo, en el concierto de obra abierta. *"Les ofrezco unas vacaciones,* -dice de su segunda película-. *Pásenlas como lo deseen. Si se marchan sin haberlas construido, no echen la culpa sino a Vds. mismos. Yo les he dado los materiales"*. Cada una de sus películas es, desde entonces, una sutil dramaturgia, un juego ofrecido al espectador, cuya capacidad para captar un detalle de la imagen o del sonido llega a ser el principio motor de la historia. La cumbre se alcanza en **Playtime**. Tati trabaja en estereofonía por primera vez, con seis pistas magnéticas. Fiel a su principio de post-sincronización, graba miles de ruidos de pasos, de puertas, de automóviles. Pero esta vez, él y su ingeniero de sonido, Jacques Maumont, tardan un año en montar la banda sonora. Ocurre que **Playtime**, y uno se da perfecta cuenta de ello en la alucinante escena del restaurante, es en primer lugar una trama extraordinariamente compleja, una serie de cruzamientos incesantes, de bifurcaciones cada vez más numerosas ofrecidas por el encuentro del sonido y de la imagen. En cuanto a la música -ahí también se encuentra el gusto de Tati por el ritornelo y por la música de tiovivo- vuelve a introducir en este mundo desarticulado el sentimiento de un ciclo, de una continuidad.

En el fondo, tras el juego, hay una inquietud. La de ver que el mundo entero sucumbe a la tipificación y a la repetición. Más que nunca, la razón de ser del detalle sonoro es el diferenciar, individualizar, caracterizar. O, por el contrario, subrayar, por un procedimiento del que Tati se ha servido mucho con la imagen, nuestra incapacidad para percibir el mundo tal como es. Esta técnica es la de la metonimia, dicho de otro modo, de la confusión por contigüidad, real o imaginada. Es la tabla que cruje, confundida con el poste que se derrumba (**Jour de fête**), el ruido del aspirador que evoca espontáneamente para Gérard la presencia de su madre (**Mon oncle**), los sollozos de un niño que parecen salir de un paquete que lleva una joven azafata (**Playtime**). ¿Se puede aún hablar de *gag* sonoro? Sin duda, no, puesto que el efecto parece desde ahora ahogado en la materia, en la vida misma de la película.

Después de **Playtime**, **Trafic** y **Parade** no aportarán nuevas evoluciones a esta invención de un verdadero drama de la percepción. Tati desaparece en 1981. Acaba de finalizar su último guión. Su título: "Confusión". Su héroe: un joven ingeniero dotado, según el autor, de un cierto "hulotismo". El lugar de la acción: una empresa de vanguardia, especializada en la fabricación de imágenes de síntesis. El *hall* de la empresa está presidido por dos enormes esculturas que representan respectivamente un ojo y una oreja. Ultimo mensaje del creador. Es ahí, en este equilibrio vivo entre el oído y la vista, donde se desarrolla toda la aventura de su cine.

Día de fiesta
(Jour de fête, 1949)
© PANORAMIC/CEPEC

Mi tío
(Mon oncle, 1958)
© PANORAMIC/CEPEC

Chaque amoureux du cinéma de Tati possède sa boîte à trésors personnels, sa collection de souvenirs privés, où se retrouvent pêle-mêle la pipe de Monsieur Hulot, les grommelots de François le facteur, la porte qui grince du restaurant de l'Hôtel de la Plage et peut-être aussi, s'il y a la place, les reflets grandioses de façades des immeubles de **Playtime**. Les images et les sons se partagent cette célébration intime. Veut-on les séparer, et parler du son dans les films de Tati? Il faut admettre -c'est un axiome- que cette question soulève du même coup celle de l'identité de son cinéma dans sa totalité. Non pas seulement à cause de la légendaire sophistication des bandes-son du cinéaste. Mais parce que le cinéma de Tati forme un tout organique, un univers ou, si l'on préfère, un langage pourvu de son vocabulaire et de sa syntaxe propres, entièrement autonomes. Isoler dans cet univers le son -ou l'art du mouvement, la prise de vues, la direction d'acteurs, l'utilisation de la couleur- conduit nécessairement à s'interroger sur les principes qui le fondent. Et à creuser le mystère d'une oeuvre radicalement originale, conçue par un inventeur absolu. Une oeuvre que rien n'annonçait et que personne n'a su poursuivre, née et retombée dans le silence.

Née dans le silence? Ce n'est pas qu'une métaphore. Il faut se rappeler le temps du *music-hall*, et le grand jeune homme svelte admiré par Colette, qui promène ses "Impressions sportives" sur toutes les scènes des *music-hall* européens. Jacques Tatischeff vient tout juste d'adopter son nom de scène: Jacques Tati, cela sonne mieux, et se voit mieux sur les affiches. De 1930 à 1939 son métier, c'est la pantomime, un art non seulement muet mais silencieux. Pas un mot, pas un bruit n'accompagnent les numéros du gardien de but, du joueur de tennis ou la fabuleuse invention (plagiée par Jean-Louis Barrault, se plaindra Tati) du Centaure, où l'artiste mime à la fois le cheval et son cavalier. Ces dix années posent pourtant les fondations de tout le cinéma de Tati, qui se réduit dans ces années d'avant-guerre à quelques court-métrages maladroitement inspirés du style burlesque des studios Keystone. L'essentiel se passe bien sur scène, dans le travail d'imitation que Tati réinvente soir après soir, au Bal Tabarin, à l'Empire, au *Music-Hall* de l'Etoile. Qu'est en effet que la pantomime? Un art de l'observation, de la synthèse et de la suggestion. L'enjeu, au point d'intersection de ces trois principes, c'est la découverte du détail significatif, véritable cristal de sens qui concentre sous les apparences de la banalité l'essence d'une situation ou d'un personnage. Equilibre subtil: ni trop en dire, ni trop peu. Car l'artiste ne fait que la moitié du travail. C'est chez le spectateur, dans une série de déflagrations intérieures, que le détail se libère de sa puissance évocatrice, et autorise le développement du récit. Détail visuel, bien sûr, au *music-hall*. Détail visuel et sonore dès **Jour de fête**, le premier long-métrage que Jacques Tati tourne en 1947, au lendemain de la Libération, dans un petit village perdu au milieu de la France.

Le chant du coq

Tati quitte les salles obscures et les évocations muettes du *music-hall* pour se retrouver au coeur d'une campagne baignée de lumière, bruissante, piaillante, mugissante, réveillée et couchée chaque jour par la cloche de l'église. Tout se joue là, en quelques mois, pendant lesquels s'opère la fabuleuse transmutation d'une matière en une autre. A regarder **Jour de fête** on sent presque cette jubilation de l'équipe de Tati, et l'explosion de ce langage qui s'invente sans jamais oublier ses racines. Tati découvre la profondeur de champ, et voici une scène d'anthologie, où une

guêpe invisible agace tour à tour François le facteur au lointain et un paysan filmé de dos, au premier plan. Tati marie pour la première fois le son et l'image, et invente ses premiers *gags* sonores et visuels -ainsi lorsque François confond le bruit d'une planche qui craque et celui du mat du village qui menace de s'effondrer, et se précipite avec sa bicyclette dans le café du village. Sacrifiant à cette obsession du réel qui ne le quittera jamais, Tati passe de longues heures à guetter le chant du coq, un magnétophone à ses genoux. Et voici mon plan préféré de **Jour de fête**. Dans un vacarme de trompettes, de trombones et de coups de grosse caisse assourdissants, la fanfare descend la rue du village. Au premier plan, assis sur une chaise, un vieil homme somnole, indifférent à la foule qui s'agitte et à la musique tonitruante. Tout à coup, de l'autre côté de la rue un jeune enfant échappe à sa mère et se précipite vers la musique, tout empêtré dans la chemise qu'il n'a pas fini d'enfiler et qui lui couvre le visage. Tout cela dure à peine une seconde, car la mère a vite fait de rattraper son enfant à moitié nu. Mais Tati en a assez dit. L'espace d'un instant le vieillard qui dort et le jeune enfant aveuglé par sa chemise se sont retrouvés l'un comme l'autre privés du regard. Il leur reste l'ouie. Mais les deux personnages ne sont pas à égalité devant la fête, devant la vie. Pour le vieil homme, Tati le suggère discrètement, le temps de la musique est passé.

Réalisme, sensibilité poétique, recherche obsessionnelle du son juste. L'univers sonore de Tati, dès **Jour de fête**, est entièrement formé. Les dialogues, déjà, n'y occupent qu'une position marginale, à la périphérie du récit. C'est l'effet de cette *"révolution de la vérité"* que Marcel L'Herbier salue chez le jeune cinéaste. Tati capte le réel tel qu'il est, vivier anarchique des sons les plus variés, où l'intention et la hiérarchie n'ont pas de place. Le monde est fait de ces bruits, et aussi de paroles, phrases inachevées, onomatopées, répliques qui se chevauchent. On pense à la merveilleuse bande-son des **Vacances de Monsieur Hulot**, où se mêle le bruit des vagues, les cris d'enfants et les banalités échangées par les touristes.

Témoignant de ce désordre du monde, Tati crée un fluide sonore, une écume de sons savoureusement équivoque et inconséquente. *"Moi, j'ai mis les dialogues à l'intérieur du son"*, dira Tati.

Observation, synthèse, suggestion: historiquement, la brèche ouverte par Tati marque assez combien lui est étranger l'univers du théâtre filmé, bavard et vulgaire, qui nourrit l'essentiel du cinéma comique de son temps.

L'oeuvre ouverte

Mais **Les vacances de Monsieur Hulot** annoncent déjà la deuxième révolution du cinéma de Tati, qui portera tous ses fruits dans **Playtime**. L'enjeu de ce bouleversement dépasse de loin le champ du film de comédie, et même celui du cinéma tout court, pour rejoindre une interrogation radicale sur la fonction même de l'art, et sur sa capacité à représenter le monde moderne. Avant la "Nouvelle Vague", Tati remet en cause les notions de personnage et de récit, et travaille, sans le théoriser, sur le concert d'oeuvre ouverte. *"Je vous offre des vacances,* dit-il de son second film. *Vous les passez comme vous voulez. Si vous repartez sans les avoir construites, ne vous en prenez qu'à vous. Moi, je vous ai donné les matériaux"*. Chacun de ses films devient, dès lors, une subtile dramaturgie, un jeu offert au spectateur, dont la capacité à saisir tel détail de l'image ou du son devient le principe moteur du récit. Le sommet est atteint dans **Playtime**. Tati travaille en stéréophonie pour la première fois, avec six pistes magnétiques. Fidèle à son principe de post-synchronisation, il enregistre des milliers de bruits de pas, de portes, de voitures. Mais il passe cette fois-ci un an, avec son ingénieur du son Jacques Maumont, à monter la bande-son.

Playtime
(Playtime, 1967)
© PANORAMIC/CEPEC

Rodaje de ***Mi tío*** *(Mon oncle, 1958)*
© PANORAMIC/CEPEC

C'est que **Playtime**, on s'en rend bien compte dans l'hallucinante scène du restaurant, c'est d'abord une trame extraordinairement complexe, une série de croisements incessants, de bifurcations toujours plus nombreuses offertes par la rencontre du son et de l'image. Quant à la musique -là encore on retrouve le goût de Tati pour la ritournelle, et pour la musique de manège- réintroduit dans ce monde désarticulé le sentiment d'un cycle, d'une continuité.

Au fond, derrière le jeu, il y a une inquiétude. Celle de voir le monde entier succomber à la standardisation et à la répétition. Plus que jamais, la raison d'être du détail sonore est de différencier, d'individualiser, de caractériser. Ou, au contraire de souligner, par un procédé dont Tati s'est aussi beaucoup servi à l'image, notre incapacité à percevoir le monde tel qu'il est. Cette technique est celle de la métonymie, autrement dit de la confusion par contiguité, réelle ou imaginée. C'est la planche qui craque confondue avec le mat qui s'écroule (**Jour de fête**), le bruit de l'aspirateur qui évoque spontanément pour Gérard la présence de sa mère (**Mon oncle**), les pleurs d'un enfant qui semblent sortir d'un balluchon porté par une jeune hôtesse de l'air (**Playtime**). Peut-on encore parler de *gag* sonore? Sans doute pas, tant l'effet semble désormais noyé dans la matière, dans la vie même du film.

Après **Playtime**, **Trafic** et **Parade** n'apporteront pas de nouveaux développements à cette invention d'un véritable drame de la perception. Tati disparaît en 1981. Il vient d'achever son dernier scénario. Son titre: "Confusion". Son héros: un jeune ingénieur doué, selon l'auteur, d'un certain "hulotisme". Le lieu de l'action: une entreprise de pointe spécialisée dans la fabrication d'images de synthèse. Dans le *hall* de l'entreprise trônent deux énormes sculptures, qui représentent respectivement un oeil et une oreille. Ultime message du créateur. C'est bien là, dans cet équilibre vivant entre l'ouie et le regard, que se joue toute l'aventure de son cinéma.

Rodaje de ***Día de fiesta*** *(Jour de fête, 1949)*
© PANORAMIC/CEPEC

Tati: una bibliografía

Francisco Llinás

Pocas obras apelan tanto a la escritura como la de Tati: cineasta eminentemente autoral, negado a toda concesión, infatigable trabajador y concienzudo constructor de sus películas, es uno de estos cineastas que, a pesar de la parquedad de su obra, invitan a escribir. Por otra parte, a pesar de la incomprensión para con **Playtime** (de la que yo mismo participé en su momento), no tiene grandes detractores, no invita a ser desmitificada, quizás porque, a su vez, no ha sido muy mitificada. Como si Tati fuese dado por sabido, a pesar de lo atractivo de su obra, no hay sobre él una bibliografía muy extensa, al menos en los idiomas más habituales y que hemos podido consultar. Es posible que haya algún estudio importante en algún país exótico, porque las bibliografías de los libros que he consultado (francesas y anglosajonas en su mayoría) ignoran sistemáticamente todo aquello que no haya sido publicado en francés o inglés, según una extendida costumbre que relega a idiomas como el castellano, el italiano o el alemán al mismo nivel que el de la más lejana isla polinesia.

Algunos de los libros sobre Tati resultan, por otra parte, difícilmente encontrables. Editados hace años, posiblemente agotada la tirada (o dormida en un ignorado almacén, algo muy habitual en el mundo editorial), pueden ser consultados quizás en

ciertas bibliotecas. Cuando me plantearon este trabajo, me dí un paseo por las librerías especializadas de Madrid: en ninguna de ellas había un solo libro sobre Tati, ni siquiera los recientes de Chion o Dondey (aunque el primero lo compré en su día en una de ellas).

El "Hulot parmi nous", de Geneviève Agel (Ed. Du Cerf, París, 1959), por ejemplo, a pesar de resultar un poco pasado de moda y de referirse sólo a los tres primeros títulos del cineasta, centrándose mucho en el personaje de Hulot, que Tati abandonaría relativamente en películas posteriores, tiene cierto interés, así como el útil "Jacques Tati", de Armand J. Cauliez (Seghers, París, 1962, con reedición en 1968) de la fenecida e interesante colección "Cinéma d'aujourd' hui". Como todos los libros de la serie (que sin duda ha inspirado la colección "Cineastas" de Ed. Cátedra), lo más interesante resulta la segunda parte, donde se incluyen textos de y sobre Tati, fragmentos de entrevistas y una buena información.

"Jacques Tati", de Roberto Nepoti, en la colección "Il castoro cinema" (La Nuova Italia editrice, Florencia, 1978), analiza película a película la obra de Tati, es un texto pertinente, pero que tampoco resulta imprescindible, sobre todo si se dispone de otros sobre el tema.

Para el estudioso resulta interesante el "Jacques Tati. A Guide to References and Resources", de Lucy Fischer (GK Hall, 1983), uno de estos útiles manuales anglosajones y que recoge la mayor cantidad posible de textos sobre el cineasta.

Además, el mercado anglosajón ofrece otros dos libros: "The Films of Jacques Tati", de Brent Maddock (The Scarecrow Press, Inc., Metuchen, New Jersey y Londres, 1977) es un libro de formato clásico, que recoge la biografía de Tati, analizando su filmografía título a título y con algunas consideraciones sobre su obra en general. A señalar que, a pesar de su aparente trabajo de documentación, ignora prácticamente todo aquello que no haya sido publicado en el mercado anglosajón: de las 184 notas a pie de página que incluye (todas ellas referencias a otros textos), menos de la cuarta parte pertenecen a obras francesas (y aún la mayor parte de ellas a aquéllas que han sido traducidas al inglés). Resulta sorprendente, por lo menos, no encontrar una sola referencia a "Cahiers du Cinéma", la revista que mejor y más continuadamente ha estudiado a Tati.

La otra obra es "Jacques Tati Frame by Frame", de James Harding (Secker and Warburg, Londres, 1984). Dado que sólo he podido ojearla, me limitaré a señalar la opinión que le merece a Michel Chion: una biografía apresurada y discutida. Dado que su autor lo es también de biografías sobre personajes tan variopintos como Saint-Säens, el duque de Wellington, Gounod o Rossini, entre otros muchos, da la impresión de que vale lo mismo para un roto que para un descosido. Sus fuentes, al menos, parecen reducidas: ignora textos y entrevistas fundamentales, si nos guiamos por su *"selected bibliography"*, que se pasa en lo de *"selected"*.

Dos libros franceses pueden servirnos, sobre todo, para acercarnos al mundo de Tati: "Jacques Tati", de Michel Chion (Ed. Cahiers du Cinéma, París, 1987, en la colección "Auteurs") es un texto relativamente breve (125 páginas) que analiza la obra de Tati como un todo armónico, desinteresándose de los aspectos biográficos y concentrándose en el texto fílmico mismo. Afirma Chion que, mientras que el mundo de los grandes cómicos es también el nuestro, Tati ha construido uno propio, que sólo él puede habitar. Chion estudia no al hombre, sino al autor, atravesando todas sus películas simultáneamente, pasando de una a otra, buscando constantes

Rodaje de ***Mi tío*** *(Mon oncle, 1958)*
© PANORAMIC/CEPEC

y repeticiones, tan importantes en un cineasta que gusta de ellas, no sólo dentro de una misma película, sino dentro de su conjunto. Así, Chion se concentra a veces en pequeños detalles significativos, que a primera vista pudieran parecer frívolos (la constante aparición de peces y pescados en sus películas) o poco estudiados: la presencia del sexo en la obra de Tati, por ejemplo. Es éste un libro escrito con cariño y entusiasmo (algo que suele reflejarse en toda escritura) y que constituye el único libro centrado sobre el autor-Tati.

El otro libro de interés es "Tati", de Marc Dondey (Ed. Ramsay, París, 1989), escrito con la colaboración de Sophie Tatischeff, hija del cineasta y notable montadora. Se trata de una lujosa edición (con la inevitable consecuencia de un precio elevado), para la que se ha contado con documentación de primera mano, procedente de la familia del cineasta. Es ésta una biografía clásica, pero importante por los datos que aporta y, sobre todo, por una espléndida serie de ilustraciones, algunas de ellas en color, tanto de las películas como de rodaje o familiares. Es importante la presencia de fotografías en color para un cineasta que quiso rodar todas sus películas por este procedimiento: de hecho sólo tuvo que prescindir de él, por razones de producción, en **Les vacances de M. Hulot**, y por causas técnicas tuvo que exhibir en blanco y negro **Jour de fête** (al parecer, se ha podido recuperar el color de esta película: sobre el tema hay un interesante artículo de François Ede, "**Jour de fête** en couleurs ou l'art du puzzle", en "Positif", núm. 375-376, 1992). De ahí que no tenga sentido una foto en blanco y negro de una secuencia como la del *drugstore* de **Playtime**, basada en el color verde del luminoso que se refleja en los alimentos.

De entre los innumerables artículos aparecidos sobre Tati señalaremos tres, accesibles al lector: "L'étrange comique de M. Tati", de Barthélemy Amengual, publicado en dos partes en "Cahiers du Cinéma", núms. 32 y 34 (1954), a propósito del estreno de **Les vacances de M. Hulot** (disponemos de la reedición facsímil de la revista, publicada recientemente); "M. Hulot et le temps", de André Bazin, publicado originariamente en "Esprit", número de mayo de 1953 y recogido en el fundamental "Qu'est-ce-que le cinéma?" (publicado en España por Rialp, Madrid, 1966), y la crítica de François Truffaut a **Mon Oncle** en "Arts", 1958, recogido en "Les Films de ma vie" (publicado aquí en Ed. Mensajero, Bilbao, 1976).

Habría que señalar también el conjunto de textos que sobre Tati aparecieron, acompañando a sendas entrevistas, en "Cahiers du Cinéma". En el número 199 (marzo 1968), con ocasión del estreno de **Playtime**, aparecen los textos "Le carrefour Tati" (Jean-André Fieschi), "Notes sur la forme chez Tati" (Noël Burch) y "D'un Tati l'autre", de Paul-Louis Martin. En el número 303 (septiembre 1979), un espléndido trabajo de Serge Daney ("Eloge de Tati"), junto a textos de Jean-Jacques Henry ("Claquez vos portes sur un silence d'or, note sur le son chez Tati"), Bernard Boland ("L'autre monde de Hulot") y Jean-Louis Schaeffer ("La vitrine").

En la misma revista han aparecido tres entrevistas cuyo conjunto resulta fundamental para conocer la obra de Tati, un cineasta que sabía muy bien qué quería, que ha reflexionado sobre su trabajo y formaliza muy claramente sus intenciones y posturas (algo que se refleja en la extensión de sus contestaciones a cualquier pregunta, que contrasta tanto con la brevedad de las que aparecen en entrevistas a cineastas más "intuitivos" o menos obsesivos). En primer lugar, "Entretien avec Jacques Tati", por André Bazin y François Truffaut (número 83, 1958), que cubre las tres primeras películas del realizador. Posteriormente, "Le champ large", por Jean-André Fieschi y Jean Narboni (número 199, 1968), centrada en **Playtime**. Y, finalmente, dos entrevistas, "Le son"/"Propos rompus", por Serge Daney, Jean-Jacques Henry y Serge Le Péron (número 303, 1979), en las que se habla de sus dos últimas películas y, de manera muy especial, de uno de los aspectos que más ha cuidado Tati: el mundo sonoro. Estas tres entrevistas cubren toda la obra del cineasta y constituyen un conjunto que resultaría útil rescatar y reunir, sobre todo porque todas ellas son obra de buenos conocedores y amantes de las películas de Tati, y ya sabemos que para conseguir buenas respuestas hay que hacer las preguntas pertinentes.

De la miseria editorial española poco podemos sacar. Pocos textos de interés encontramos en las revistas especializadas: hay una buena crítica de Segismundo Molist a **Playtime** en "Film Ideal", núm. 209 (1969) y otra de Miguel Marías a **Parade** en "Dirigido por", núm. 44 (1977). Sobre el conjunto de su obra, un estudio, más bien académico, de Esteve Riambau ("Jacques Tati"), en "Dirigido por", núm. 58 (1978), acompañado de una bio-filmografía.

En 1981 el Festival de Cine de Alcalá de Henares publicó un amplio folleto, "Homenaje a Jacques Tati", editado por José Miguel Ganga y que, junto a un tex-

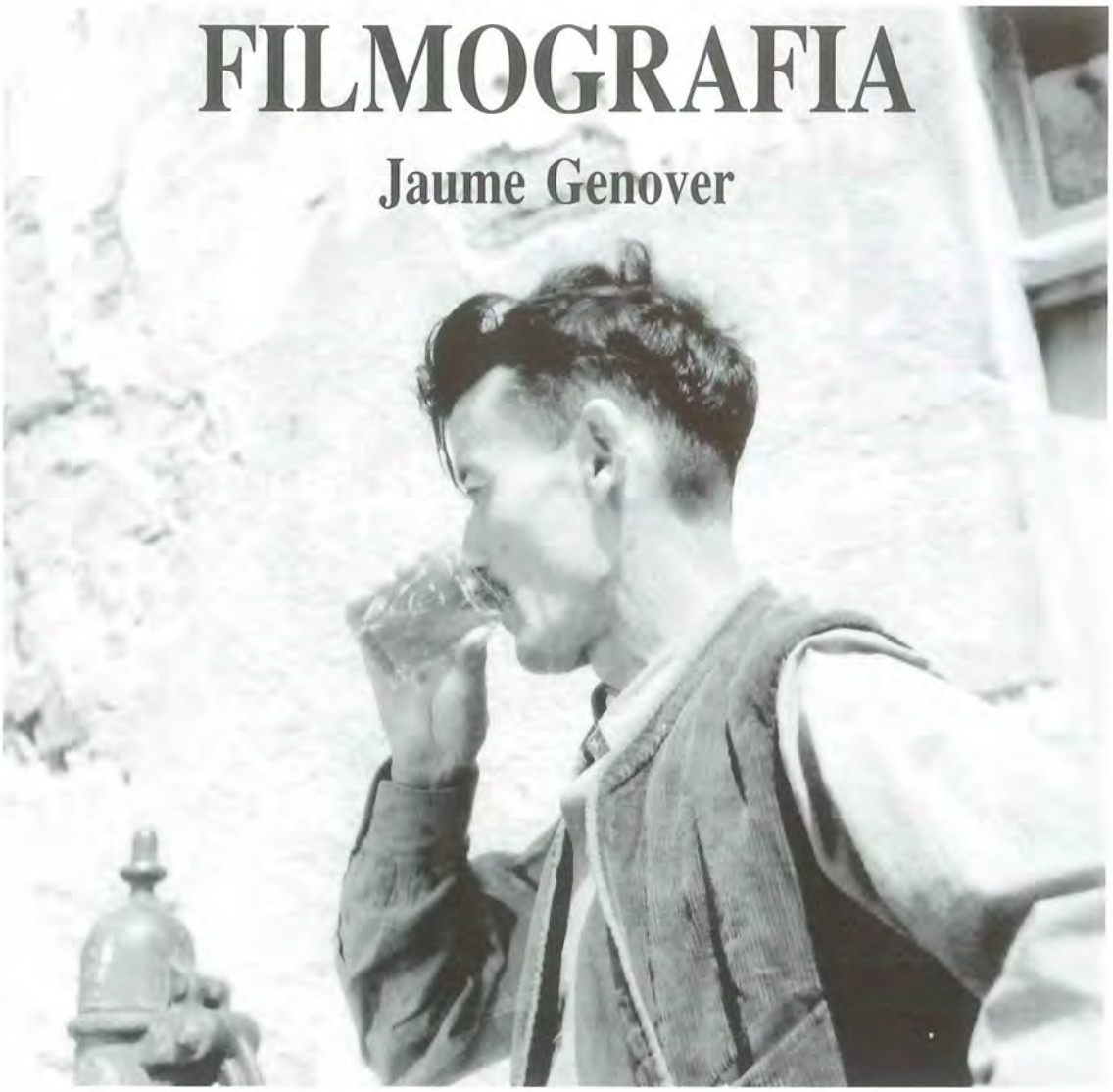
Rodaje de ***Tráfico*** *(Trafic, 1971)*
© CEPEC/ROBUR

to introductorio de Miguel Marías ("El proyecto Tati"), reproduce un breve fragmento del libro de Geneviève Auriol, otro de Claude Beylie ("Jacques Tati desconocido"), en el que se habla de los cortometrajes que Tati rodó antes de **Jour de fête** (publicado originariamente en "Cinéma 57", núm. 23), el citado texto de Riambau en "Dirigido por" y la traducción de las dos entrevistas de "Cahiers" en 1979, junto a una filmografía y una bibliografía bastante sucinta, pero que, al menos, alude a textos italianos, que los franceses y anglosajones ignoran sistemáticamente. Curiosamente, no hay en ella alusión alguna a los escasos textos publicados en España. En todo caso, se trata de un folleto interesante, aunque lastrado por una cantidad extraordinaria de erratas, que parecen indicar una edición apresurada y que recuerdan la definición que de un libro suyo daba un amigo mío: *"Es una colección de erratas rodeadas por un texto"*. Por otra parte, resulta de difícil acceso para el aficionado, como ocurre con tantas ediciones realizadas por festivales de cine, al haber sido distribuido poco y mal.

Evidentemente, hay muchos otros textos sobre Tati desperdigados por enciclopedias, historias del cine, revistas especializadas o no, hay más entrevistas, pero he preferido señalar aquellos materiales de mayor interés o que resultan más accesibles para el lector español. Y esperando que este número de "Nosferatu" contribuya (y disculpe el lector el tópico) a cubrir uno de tantos huecos existentes en la bibliografía cinematográfica española.

FILMOGRAFIA

Jaume Genover



1932
OSCAR, CHAMPION DE TENNIS
Director: Charles Barrois. **Guión:** Jacques Tati. **Intérpretes:** Jacques Tati. Cortometraje inacabado.

1934
ON DEMANDE UNE BRUTE
Director: Charles Barrois. **Guión:** Jacques Tati y Alfred Sauvy. **Ayudante de dirección:** René Clément. **Intérpretes:** Jacques Tati. **Durac.:** 23 m.

1935
GAI DIMANCHE
Director: Jacques Berr. **Productor:** O. M. de Andria. **Producción:** Atlantic Films. **Guión:** Jacques Tati. **Intérpretes:** Jacques Tati, Rhum. **Duración:** 20 m.

1936
SOIGNE TON GAUCHE
Director: René Clément. **Productor:** Fred Orain. **Producción:** Cady Films. **Guión:** Jacques Tati. **Música:** Jean Yatove. **Duración:** 26 minutos. **Intérpretes:** Jacques Tati. **Duración:** 12 m.

1938
RETOUR A LA TERRE
Director: Jacques Tati. **Guión:** Jacques Tati. **Intérpretes:** Jacques Tati. **Duración:** 14 m.

1945
SYLVIE ET LE FANTOME
Director: Claude Autant-Lara. **Productor:** Fred Orain. **Producción:** Discina. **Guión:** Jean Aurenche, según la obra teatral de Alfred Adam. **Fotografía:** Philippe Agostini. **Dirección artística:** Lucien Carré y Jacques Krauss. **Música:** René Cloérec. **Montaje:** Madeleine Gug. **Intérpretes:** Odette Joyeux (Sylvie), François Périer (Ramure), Julien Carette (Hector), Gabrielle Fontan (Mariette), Pierre Larquey (Barón Edouard), Louis Salou (Anicet), Jacques Tati (Alain de Francigny), Claude Marcy (Condesa des Vertus), Jean Desailly (Frédéric), Marguerite Cassan (Martha). **Duración:** 102 m.

1946
LE DIABLE AU CORPS
Director: Claude Autant-Lara. **Productor:** Louis Wipf. **Producción:** Transcontinental Films. **Guión:** Jean Aurenche y Pierre Bost, según la novela de Raymond Radiguet. **Fotografía:** Michel Kelber. **Dirección**

artística: Max Douy. **Música:** René Cloérec. **Montaje:** Madeleine Gug. **Intérpretes:** Micheline Presle (Marthe Grangier), Gérard Philipe (François Jaubert), Denise Grey (Sra. Grangier), Jean Debucourt (Sr. Jaubert), Jean Varas (Jacques Lacombe), Pierre Palau (Sr. Marin). **Duración:** 112 m.

1947

L'ECOLE DES FACTEURS

Director: Jacques Tati. **Productor:** Fred Orain. **Producción:** Cady Films. **Guión:** Jacques Tati. **Fotografía:** Louis Félix. **Música:** Jean Yatove. **Intérpretes:** Jacques Tati. **Durac.:** 13 m.

1949

JOUR DE FETE (Día de fiesta)

Director: Jacques Tati. **Productor:** Fred Orain. **Producción:** Cady Films. **Guión:** Jacques Tati, Henri Marquet y René Wheeler. **Fotografía:** Jacques Mercanton. **Dirección artística:** René Moulaert. **Música:** Jean Yatove. **Montaje:** Marcel Moreau. **Intérpretes:** Jacques Tati (François), Paul Frankeur (Marcel), Guy Decomble (Roger), Santa Relli (la esposa de Roger), Maine Vallée (Jeannette), Roger Rafal (el peluquero), Delcassan (la comadre). **Duración:** 76 m.

1953

LES VACANCES DE MONSIEUR HULOT

(Las vacaciones de Monsieur Hulot)

Director: Jacques Tati. **Productor:** Fred Orain. **Producción:** Cady Films, Discina. **Guión:** Jacques Tati y Henri Marquet. **Fotografía:** Jean Mousselle y Jacques Mercanton. **Dirección artística:** Henri Schmitt. **Música:** Alain Romans. **Montaje:** Pierre Grassi, Charles Bretoneiche y Suzanne Baron. **Intérpretes:** Jacques Tati (Monsieur Hulot), Nathalie Pascaud (Martine), Louis Perrault (Fred), Michèle Rolla (la tía), André Dubois (el comandante), Valentine Camax (la inglesa), Lucien Frégis (el dueño del hotel), René Lacourt y Marguerite Gérard (los paseantes), Raymond Carl (el camarero). **Durac.:** 83 m.

1958. **MON ONCLE** (Mi tío)

Director: Jacques Tati. **Productores:** Bernard Maurice, René Chevrier y Alain Térouanne. **Producción:** Specta Films, Gray Films, Alter Films, Film del Centauro. **Guión:** Jacques Tati, con la colaboración de Jacques Lagrange y Jean L'Hote. **Fotografía:** Jean Bourgoin, en Eastmancolor. **Dirección artística:** Henri Schmitt. **Música:** Alain Romans, Franck Barcellini y Norbert Glanzberg. **Montaje:** Suzanne Baron. **Intérpretes:** Jacques Tati (Monsieur Hulot), Jean-Pierre Zola (Sr. Arpel), Adrienne Servantie (Sra. Arpel), Alain Becourt (Gérard Arpel), Lucien Frégis (Sr. Pichard), Dominique Marie (la vecina), Betty Schneider (Betty). **Duración:** 110 m.

1967

COURS DU SOIR

Director: Nicolas Ribowski. **Ayudante de dirección:** Marie-France Siegler. **Producción:** Télécip y Specta-Films. **Director de producción:** Bernard Maurice. **Montaje:** Nicole Gauduchon. **Fotografía:** Jean Badal. **Música:** Leo Petit. **Sonido:** Jacques Maumont. **Intérpretes:** Jacques Tati, Marc Monjou. **Duración:** 27 m.

1967

PLAYTIME (Playtime)

Director: Jacques Tati. **Productor:** Bernard Maurice. **Producción:** Specta Films, Jolly Film. **Guión:** Jacques Tati y Jacques Lagrange, con la colaboración de Art Buchwald. **Fotografía:** Jean Badal y Andréas Winding, en Eastmancolor. **Dirección artística:** Eugène Roman. **Música:** Francis Lemarque, con temas de Dave Stein y James Campbell. **Montaje:** Gérard Pollicand. **Intérpretes:** Jacques Tati (Monsieur Hulot), Barbara Dennek (la turista), Jacqueline Lecomte (su amiga), Valérie Camille (la secretaria del Sr. Lacs), France Rumilly (la vendedora de gafas), Erika Dentzler (Sra. Giffard), Georges Montant (Sr. Giffard). **Duración:** 140 m.

1971

TRAFIC (Tráfico)

Director: Jacques Tati. **Productor:** Robert Dorfmann. **Producción:** Les Films Corona, Gibé Films, Selenia Film. **Guión:** Jacques Tati y Jacques Lagrange. **Fotografía:** Marcel Weiss y Edouard van den Enden, en Eastmancolor. **Dirección artística:** Adrien De Rooy. **Música:** Charles Dumont. **Montaje:** Maurice Laumani y Sophie Tatischeff. **Intérpretes:** Jacques Tati (Monsieur Hulot), Maria Kimberly (la relaciones públicas), Marcel Fraval (el camionero), Honoré Bostel (el director del Salón del Automóvil), Tony Kneppers (el dueño del garaje). **Duración:** 92 minutos.

1973

PARADE

(Zafarrancho en el circo)

Director: Jacques Tati. **Productor:** Jacques Tati. **Producción:** Gray Films. Sveringe Filmproduktion. **Guión:** Jacques Tati. **Fotografía:** Jean Badal y Gunnar Fischer, en Eastmancolor. **Dirección artística:** François Bonnet. **Música:** Charles Dumont. **Montaje:** Sophie Tatischeff. **Intérpretes:** Jacques Tati, Karl Kossmayer, Pia Colombo, Pierre Bramma, Michèle Brabo, Johnny Lonn, Bertil Berglund, Moniqua Sunnerborg, Les Vétérans, Les Sipolas, Les Williams (ellos mismos). **Duración:** 84 m.

Zafarrancho en el circo
(Parade, 1973)
©CEPEC/GRAY-FILMS

LAS PELICULAS DEL CICLO

Soigne ton gauche

(René Clément, 1936)

Francia. **Director:** René Clément. **Productor:** Fred Orain. **Producción:** Cady Films. **Guión:** Jacques Tati. **Música:** Jean Yatove. **Intérpretes:** Jacques Tati, Max Martell, J. Aurel. **Duración:** 12 m.

L'école des facteurs

(Jacques Tati, 1947)

Francia. **Director:** Jacques Tati. **Productor:** Fred Orain. **Producción:** Cady Films. **Guión:** Jacques Tati. **Fotografía:** Louis Félix. **Música:** Jean Yatove. **Intérpretes:** Jacques Tati. **Duración:** 13 m.

Tati tras los pasos de M.Hulot

(Tati sur les pas de M. Hulot. Sophie Tatischeff, 1985)

Francia. **Directora:** Sophie Tatischeff. **Documentalistas:** F. Grou-Radenez, M. F. Reverier, A. Obadia, M. Hayat, M. Wagner y F. Ciomi. **Productor delegado:** Pierre Tatischeff. **Montaje:** Sophie Tatischeff. **Asistentes de realización:** A. Obadia y N. D'Outreligne. **Equipo de rodaje:** P. Petter, P. Schilovitz y R. Attal. **Colaboración artística:** M. Dondey. **Mezclas:** E. Munch. **Trabajos fotográficos:** J. M. Delannoy. **Comentarios:** L. Hamon y R. Lebrun. **Duración:** 95 m.

La famosa silueta de M. Hulot va siendo trazada en la pantalla al ritmo de la relajante música de "Les vacances de M. Hulot", mientras se escucha de fondo el rumor de las olas. Una voz en *off* da sentido a esta presentación, afirmando que Hulot ha eclipsado a Tati, que hoy se conoce mejor a su personaje que a su creador. A través de secuencias de sus películas, diversos documentos fílmicos y fotográficos, entrevistas con el realizador, fragmentos de noticiarios, la obra y la personalidad de Jacques Tati, su vida y sus teorías cinematográficas se van desvelando.

Nadie mejor que Sophie Tatischeff, no sólo hija del realizador, sino su montadora, para llevar adelante el difícil proyecto de hacer un retrato de Jacques Tati en poco más de hora y media. Afortunadamente, para ello la realizadora ha contado con material más que suficiente y, en algunos casos, sorprendente. Imagino que una de las cuestiones que se plantearía Tatischeff a la hora de estructurar su trabajo, debió de ser cómo dar coherencia a un documental en el que el texto debía de tener una importancia básica, mientras dirigía sus reflexiones hacia un realizador que siempre privilegió lo visual por encima de los diálogos. Esto queda perfectamente resuelto con el continuo bombardeo de imágenes de la vida y obra de Tati, quien es por otra parte prácticamente el único personaje que habla ante la cámara. Tatischeff hubiera podido ceder la palabra a los colaboradores de Tati, a críticos, a otros realizadores, pero, afortunadamente, sólo lo hace con el protagonista absoluto, del que se pueden ver fragmentos de distintas entrevistas hechas a lo largo de toda su vida. Como a pinceladas sueltas Tati va mezclando en distintas declaraciones sus recuerdos (su infancia, sus primeras parodias deportivas, anécdotas de rodaje...) con sus ideas sobre el cine. Reivindica la influencia del *music-hall* en el cine desde Chaplin, Keaton y Laurel & Hardy, el necesario predominio de lo visual, su negativa a ceder lo más

mínimo en libertad e independencia por imperativos comerciales, su teoría de que cualquier personaje puede protagonizar un *gag*, su rechazo del cine como industria, su reposado y concienzudo sistema de trabajo, sus ideas acerca del color... Frases sueltas y fragmentos de entrevistas inteligentemente seleccionados que puntean las claves de su cine.

Paralelamente las teorías de Tati se ilustran con secuencias, no sólo de sus seis largometrajes, sino también de tres de sus cortos: **On demande une brute** (1934), **Gai dimanche** (1935) y **L'école des facteurs** (1947). Asistimos así mismo a documentos insólitos como las fotos de sus parodias deportivas e incluso una breve secuencia filmada durante uno de sus números de boxeo (como fondo se cita a Colette que afirma que en estas parodias *"participan la danza, los deportes, la sátira y los cuadros vivientes"*). Se nos presenta el estreno en el Olympia de la versión teatral de **Jour de fête**. Vemos a Tati pasear los recuerdos felices del rodaje de **Les vacances de Monsieur Hulot** por la playa de St. Marc y los más amargos de la incomprendida **Playtime** por los terrenos baldíos en los que se alzó su ambicioso decorado, que el ministro Malraux se negó a salvar de la demolición. Se suceden secuencias de sus días de gloria: el estreno en la plaza de St. Sevère de **Jour de fête** y su reencuentro con los habitantes de un pueblo que se volcó en el rodaje de la película; la presentación de **Mon oncle** en Cannes y su Premio Especial del Jurado; sus giras por todo el mundo para presentar este filme y la consecución por el mismo del Oscar de Hollywood; su entrevista con algunos de sus grandes maestros: Keaton, Senett, Lloyd y Stan Laurel; la entrega del César, como premio al conjunto de su carrera. Su defensa del cortometraje durante este homenaje tiene toda la emoción de una vida dedicada al cine, pero casi nunca valorada en sus justos términos, marginada por las instituciones y las grandes distribuidoras. Una emoción que Sophie Tatischeff combina hábilmente durante todo el documental con una agridulce nostalgia.

Jesús Angulo

Silvia y el fantasma

(Sylvie et le fantôme. Claude Autant-Lara, 1945)

Francia. **Director:** Claude Autant-Lara. **Productor:** Fred Orain. **Producción:** Discina. **Guión:** Jean Aurenche, según la obra teatral de Alfred Adam. **Fotografía:** Philippe Agostini. **Dirección artística:** Lucien Carré y Jacques Krauss. **Música:** René Cloarec. **Montaje:** Madeleine Gug. **Intérpretes:** Odette Joyeux, François Périer, Julien Carette, Gabrielle Fontan, Pierre Larquey, Louis Salou, Jacques Tati, Claude Marcy, Jean Desailly, Marguerite Cassan. **Duración:** 102 m.

El barón Edouard pasa por problemas económicos. Para salir de ellos vende uno de sus cuadros a un anticuario. Pero tras él se esconde el fantasma del que está enamorada su hija Sylvie. El barón decide organizar una fiesta de cumpleaños para ella, con la esperanza de hacerle olvidar sus fantasías. Como plato fuerte contrata a un actor que ha de representar el papel de fantasma para sorpresa de los invitados. La sorpresa resulta mayúscula cuando el verdadero fantasma decide entrar personalmente en el juego.

UN CUENTO DE AMOR Y DE FANTASMAS: SYLVIE ET LE FANTÔME

El cine francés no dejó, sorprendentemente, de producir un notable número de títulos durante la ocupación nazi. Y si bien la calidad media dejó mucho que desear, no faltó un puñado de películas más que apreciables: **La nuit fantastique**, de Marcel L'Herbier; **L'éternel retour**, de Jean Delanoy, con guión de Cocteau; **Les anges du péché**, de Robert Bresson; **Les visiteurs du soir** y **Les enfants du paradis**, de Marcel Carné... No obstante las dificultades eran evidentes. Cada proyecto, cada película realizada tenían que enfrentarse a una doble censura, la de los hombres de Goebbels y la del propio gobierno colaboracionista de Vichy. Es por eso que la evasión y la fantasía, el traslado de la acción a

épocas pasadas se convirtieron en prácticas habituales del cine ocupado. Fue precisamente en esos años cuando el realizador Claude Autant-Lara dirigió las tres películas que le convirtieron en uno de los más prestigiosos directores franceses de la época. Sin embargo, Autant-Lara distó mucho de practicar el escapismo sistemático de aquellos años de brazos alzados. Si con **Douce** (1943) su mirada cáustica se clavaba en la hipocresía que rodea(ba) a la institución familiar, con **Le diable au corps** (1946) escandalizaba con sus atrevimientos eróticos enmarcados en un claro alegato pacifista. Eran los primeros ácidos dardos de un cineasta rebelde que, décadas después, acabaría adoptando posturas políticas clara y confesadamente totalitarias. Entre los dos filmes citados realizó **Sylvie et le fantôme** (1945), éste sí, alineado con fervor en el terreno de la fantasía.

En **Sylvie et le fantôme** nos encontramos, lisa y llanamente, ante un cuento de fantasmas, bello, romántico y agridulce. La acción se desarrolla entre los muros del viejo castillo del barón Edouard, donde su hija, la adolescente Sylvie, vive los días previos a su decimosexto cumpleaños. Sylvie está enamorada del fantasma, el de Alain, el "cazador blanco", que vive su eternidad fijado en uno de los cuadros del castillo y acompañado de su fiel perrillo de caza. Alain tuvo, ochenta años atrás, una aventura con la abuela de Sylvie que le costó la vida a la salida de un duelo con su rival amoroso. La joven intuye que hay algo palpitante más allá del retrato de su apuesto "cazador blanco". Nadie sabe en el castillo cuánto hay de cierto en ello. Alain se descuelga por las noches de la tela inmóvil, seguido por los inaudibles pasos de su pequeño compañero. Con él pasea por el castillo desconociendo los límites del espacio, atravesando puertas, techos o pasadizos (que también los hay). Nada le puede mantener más "vivo" que el idílico amor de Sylvie, convertido en rescoldo de aquél perdido que le condenó al sigilo de la noche. El barón se ve obligado a vender el cuadro para mantener el castillo e intenta consolar a su hija celebrando en su honor una gran fiesta de cumpleaños. No se le ocurre mejor idea que contratar a un actor para que interprete el papel de fantasma. Al juego se apuntarán el joven Frédéric y el propio Alain, que cubre, a su vez, su físico etéreo con la sábana de rigor. Sustos y equívocos, dentro de un cierto aire de vodevil, se suceden en el castillo. Entre unos y otros la inconstante Sylvie queda prendada de la gracia de Frédéric, olvidando a su viejo fantasma. Al igual que (en palabras de Marcel Oms en esta misma revista) *"la muerte de Marthe marca la iniciación de François"* en **Le diable au corps**, también aquí la segunda muerte de Alain es el sacrifico necesario para que Sylvie comience a abandonar la adolescencia.

Desde su sobreimpresionada imagen, desde su inasible presencia física, el personaje de Alain es una de las más grandes creaciones de Jacques Tati como actor. Su delicioso fantasma se mueve con la misma fragilidad que Hulot, camina con su misma elegancia. Crea un personaje profundamente romántico, de sentimientos desgarrados y formas apacibles, capaz de dar a una mirada o a una sonrisa toda la dulzura y toda la tristeza a la vez. Un romanticismo que estalla en secuencias mágicas como aquella en la que, exaltado y pudoroso, presencia desde el anonimato cómo se viste Sylvie, volviendo la cara como un caballero mientras flauta y piano ejecutan el delicioso tema central de la magnífica banda sonora de René Cloarec. Una vez más Tati es privado de su voz. Una vez más desgrana, contados, sus *gags* aprovechando su invisibilidad (de un soplido apaga las cerillas de la condesa y con la interposición de su mano impide que Sylvie apague sus velas de cumpleaños, causando la consiguiente confusión). La fiesta y el nuevo amor de Sylvie llevarán al entrañable fantasma a un final agridulce. De nuevo el amor, ahora inmaterial, le es negado, pero esta vez consigue acceder al descanso. En fin, un delicioso cuento de fantasmas y de amor.

Jesús Angulo

El diablo en el cuerpo

(Le diable au corps. Claude Autant-Lara, 1946)

Francia. **Director:** Claude Autant-Lara. **Productor:** Louis Wipf. **Producción:** Transcontinental Films. **Guión:** Jean Aurenche y Pierre Bost, según la novela de Raymond Radiguet. **Fotografía:** Michel Kelber. **Dirección artística:** Max Douy. **Música:** René Cloarec. **Montaje:** Madeleine Gug. **Intérpretes:** Micheline Presle, Gérard Philipe, Denise Grey, Jean Debucourt, Jean Varas, Pierre Palau, Michel François, Germaine Ledoyen, Jacques Tati, Albert Rémy. **Duración:** 112 m.

Los adolescentes François y Marthe se sienten mutuamente atraídos en cuanto se conocen. Pero la madre de Marthe no aprueba el idilio, ya que Marthe está prometida a Jacques. Cuando Marthe y François vuelven a encontrarse, en 1918, la joven está casada, pero su marido se halla en el frente. Ellos reviven su amor, y precisamente cuando se proclama el Armisticio, Marthe descubre que está embarazada de François...

Las falsas querellas de Le diable au corps

Al menos en dos ocasiones, con cierta publicidad, la película de Claude Autant-Lara ha sido violentamente atacada: en 1947, en cuanto se estrenó, por los eternos bienpensantes defensores de las buenas costumbres; en enero de 1954, en los "Cahiers du Cinéma" nº 31, por François Truffaut a propósito de las libertades tomadas por los adaptadores Aurenche y Bost con obras destacadas de la literatura ("Una cierta tendencia del cine francés").

Paradójicamente estas dos querellas hechas a la película, ambas perfectamente fundadas y legítimas desde el punto de vista estricto de quienes las han buscado, contribuyen a mejor poner de manifiesto el valor específico de uno de los clásicos más indiscutibles del cine francés.

Para su aroma de escándalo, en 1947, **Le diable au corps** interpelaba ante todo la supervivencia de mentalidades caducas: las reacciones provocadas inmediatamente después de la Segunda Guerra Mundial demostraban simplemente que la misma sociedad, la misma falsa moral, los mismos bienpensantes no habían aprendido nada de los treinta años de Historia y de transformaciones del mundo. La película nada menos que subrayaba la hipocresía de una Francia que sobrevivía sólo en su propia agonía. La adaptación había, quizás, borrado algunos de los aspectos de la novela y la interpretación de Gérard Philipe atenuaba parcialmente la loca inconsciencia del adolescente del libro, pero las escenas que enfurecían a los virtuosos defensores del orden moral se encontraban ya enteramente en el libro, entre otras, la de las cartas del marido arrojadas al fuego, o la correspondencia teñida de perversión con el soldado: *"Yo soy quien dictaba a su mujer las únicas cartas cariñosas que él haya recibido jamás"*. Verdad es, en cambio, que los autores de la película acentuaron el discurso pacifista, no cayendo nunca en un antimilitarismo primario, sino acentuando lo que en el libro sólo estaba en cierne: la fuerte oposición entre egoismo de la retaguardia y el sacrificio del héroe, vivida dentro de una relativa inmadurez psicológica.

Frente a la manada vociferante de los imbéciles que solicitaban la prohibición de la película, sus autores se parapetaron legítimamente tras *"la fidelidad al espíritu de Radiguet"*, eficazmente sostenidos por Jean Cocteau, descubridor y protector en su tiempo del joven escritor y que en "La Revue du Cinéma" (Nº 7, verano 1947) les dió las gracias por *"haberle hecho asistir, desde una butaca, a una historia que se ha vivido y de la cual se ha conocido a los personajes"* y declaraba *"la película digna del libro"*.

La causa estaba, provisionalmente, vista. Gran Premio de la Crítica Internacional, y Gran Premio a la mejor interpretación masculina: **Le diable au corps** triunfaba en el Festival de Bruselas 1947, tras haber incluso provocado la marcha de un diplomático francés...

La querella buscada por François Truffaut en 1954 se funda en otros criterios, aun cuando deja adivinar a veces una discrepancia "espiritual" con el tono general de lo que entonces se denominaba la "tradición de la Calidad" en el cine francés. En todo caso, esta discrepancia no puede ya perjudicar la carrera de la película... Tiene, por otra parte, el mérito de entablar un debate sobre los problemas de la adaptación y, paradójicamente, de echar abajo la argumentación de los autores sobre su pretendida fidelidad a la obra de Radiguet. Digámoslo rotundamente: la película **Le diable au corps** es una obra

maestra de infidelidad a la novela autobiográfica disfrazada que le sirve de punto de partida. De una aventura personal cuyo relato procede con una crueldad y un cinismo poco novelescos, en la que algunos episodios abren entre los amantes un foso sin romanticismo, en la que la confesión tiene valor únicamente por la turbación y la lucidez puestos al día, la película ha realizado una obra en la que se reconocen, todavía hoy, muchos hombres y adolescentes.

Sería fácil buscar "y encontrar" los cambios importantes; las escenas suprimidas (François engaña a Marthe; François ejerce dolorosos chantajes sobre su amante, o sádicas puestas a prueba, etc...) las variantes (la elección de los muebles) o las modificaciones en el espíritu: lo que conmueve en el libro de Radiguet es el reflejo, en un adolescente muy joven, de la clase burguesa de la cual él es hijo, y la encarnación frágil de cierto libertinaje que linda con la misoginia.

Por último, la concepción de la película en una estructura fúnebre sobrepasa con mucho los ejercicios gratuitos de virtuosidad narrativa en comparación con el tono de crónica adoptado por el libro.

Al construir su película en torno al entierro de Marthe, Claude Autant-Lara daba muerte a todo un mundo, del que en sus obras precedentes había descrito la ascensión y la gloria (**Lettres d'amour, Le mariage de chiffon** y **Douce**), la frivolidad y el arte de vivir y de amar. **Le diable au corps** podía, en 1947, abrir el paso a un cine crítico que hubiera hecho balance de una civilización que llegaba a su fin: fue, al contrario, blanco de todas las reacciones políticas movilizadas en nombre de los ideales patrióticos, morales y humanitarios.

En la película, la muerte de Marthe marca la iniciación de François, por las sucesivas muertes de la inocencia que conducen a su madurez de hombre por la agonía de su juventud. Esta

muerte es cuestión previa a la película, encierra al héroe en su adversidad y le acompaña a lo largo de su reminiscencia: interviene desde la primera escena y cierra la película cuando el macero descuelga los paños fúnebres; entre tanto reaparece durante la cita fallida en el pontón, y después de la separación definitiva en el mismo pontón. Valoriza, por tanto, el papel de Marthe como iniciadora del joven, puesto que ella mata su infancia.

El hijo que, en la película, nace de Marthe y de François es precisamente este "otro" que viene al mundo más allá de la guerra. La coincidencia, ausente del libro, entre los dos sucesos, revela con mayor razón el propósito de la película. La expresión cinematográfica valoriza así la oposición entre la pareja y el medio humano ambiente, suscitando escenas fuertes resultantes del contraste entre los sentimientos colectivos y la pasión individual: la dicha de Marthe y François está unida a la guerra y a la muerte de los demás; su desgracia está asociada a la alegría de la multitud.

Si lo que provocó escándalo en 1923 se reactivó en 1947, se debe menos a la fidelidad de la adaptación que a la originalidad de desglose y a la inflexión romántica de la película. Con Claude Autant-Lara, los personajes de Marthe y François adquieren (gracias asimismo a la admirable interpretación de los actores) una nueva fuerza subversiva, pues su amor se opone más violentamente al contexto social y humano. La reconstitución del período 14-18 simulando desplazar apenas hacia 1947 la intriga y el conflicto, revela con tanta más razón la permanencia del propósito de la realización: el amor es un motor de la Historia, en torno a los amantes un mundo paralizado, helado, frígido y mirón, que sólo se pone en marcha para la muerte y la guerra.

Desde la primera escena la alusión es evidente: en torno a François, que lleva luto por su amor y por su juventud, la gente canta: *"Ah! il fallait pas qu'il y aille, Ah! il fallait pas, il fallait pas y aller..."*.¿A quién se dirigen estas frases de doble sentido? ¿Al soldado que vuelve de la guerra, o al adolescente que vuelve del amor? Tal vez a los dos que, por un breve instante se cruzan y después se alejan definitivamente el uno del otro, y que entre ellos no tienen más que un hijo nacido de dos padres y de una madre muerta.

Esta temática, más que a Raymond Radiguet pertenece a Claude Autant-Lara y se encuentra

en más de una de sus películas en que la madre y la mujer hacen nacer al hombre a costa de su pena o de su propia muerte, de su afrontamiento. La verdadera fidelidad de Claude Autant-Lara es a él mismo y demuestra, por su obstinación testaruda, la vanidad de las querellas que se le presentaron ya que, contrariamente a lo que pensaba en 1954 François Truffaut, prueba la posible coexistencia pacífica de la tradición de la Calidad y de un cine de autor. Lo que, dicho sea de paso, Truffaut después ha demostrado muchas veces, adaptando con a menudo mucha libertad -y acierto- obras de Maurice Pons, David Goodis, Henri-Pierre Roche, Ray Bradbury, William Irish, Henry Farrell, Frances V. Guille o Jean Itard...

Marcel Oms

Les fausses querelles du Diable au corps

A deux reprises au moins, avec une certaine publicité, le film de Claude Autant-Lara a été violemment pris à partie: en 1947, dès sa sortie, par les éternels bien-pensants défenseurs des bonnes moeurs; en janvier 1954, dans les "Cahiers du Cinéma" nº 31, par François Truffaut à propos des libertés prises par les adaptateurs Aurenche et Bost envers des oeuvres marquantes de la littérature ("Une certaine tendance du cinéma français").

Paradoxalement ces deux querelles faites au film, toutes deux parfaitement fondées et légitimes du strict point de vue de ceux qui les ont cherchées contribuent à mieux mettre en évidence la valeur spécifique d'un des plus incontestables classiques du cinéma français.

Pour son parfum de scandale, en 1947, **Le diable au corps** interpelait avant tout la survie de mentalités périmées: les réactions provoquées au lendemain de la 2º Guerre Mondiale prouvaient tout simplement que la même société, la même fausse morale, les mêmes bien-pensants n'avaient rien appris de trente ans d'Histoire et de transformations du monde. Le film, tout simplement, soulignait l'hypocrisie d'une France qui ne survivait que dans sa propre agonie. L'adaptation avait, peut-être, gommé quelques uns des aspects du roman et l'interprétation de Gérard Philipe atténuait partiellemente la folle inconscience de l'adolescent du livre, mais les scènes qui mettaient en fureur les vertueux défenseurs de l'ordre moral étaient déjà bel et bien dans le livre, notamment celles des lettres du mari jetées au feu, ou la correspondance teintée de perversion avec le soldat: *"C'est moi qui dictais à sa femme les seules lettres tendres qu'il en ait jamais reçues"*. Il est vrai, par contre, que les auteurs du film ont accentué le discours pacifiste sans jamais tomber dans un anti-militarisme primaire mais en accentuant ce qui, dans le livre n'était qu'en germe: la forte opposition entre l'égoïsme de l'arrière et le sacrifice des héros, vécue, dans une relative immaturité psychologique.

Face à la meute hurlante des imbéciles qui demandaient l'interdiction de leur film, les auteurs se sont légitimement retranchés derrière *"la fidélité à l'esprit de Radiguet"* soutenus efficacement par Jean Cocteau, découvreur et protecteur en son temps du jeune écrivain et qui dans "La Revue du Cinéma" (nº 7, eté 1947) les remercia de *"l'avoir fait assister, d'un fauteuil, à une histoire qu'on a vécue et dont on a connu les personnages"* et déclara *"le film digne du livre"*.

La cause était, provisoirement, entendue: Grand Prix de la Critique International, et Grand Prix pour la meilleure interprétation masculine **Le diable au corps** triomphait au Festival de Bruxelles 1947 après avoir même provoqué le départ d'un diplomate français...

La querelle cherchée par François Truffaut en 1954 se fonde sur d'autres critères, même si elle laisse percer par instants une divergence "spirituelle" avec le ton général de ce qu'on appelait alors la "tradition de la Qualité" dans le cinéma français. En tout cas elle ne peut plus nuire à la carrière du film... Elle a, par ailleurs, le mérite d'engager un débat sur les problèmes de l'adaptation et de démolir l'argumentation des auteurs sur leur prétendue fidélité à l'oeuvre de Radiguet. Disons-le tout net: le film **Le diable au corps** est un chef d'oeuvre d'infidélité au roman autobiographique déguisé qui lui sert de point de départ. D'une aventure personnelle

dont le récit procède d'une cruauté et d'un cynisme peu romanesques, dont certains épisodes creusent entre les amants un fossé sans romantisme, dont la confession n'a de valeur que par le désarroi et la lucidité mis à jour, le film a fait une oeuvre dans laquelle se reconnaissent, aujourd'hui encore, bien des hommes et des adolescents.

On aurait beau jeu à chercher "et trouver" les changements importants; les scènes supprimées (François trompe Marthe; François exerce sur sa maîtresse de douloureux chantages ou de sadiques mises à l'épreuve, etc...) les variantes (le choix des meubles) ou les modifications dans l'esprit: ce qui émeut dans le livre de Radiguet c'est le reflet dans un très jeune adolescent de la classe bourgeoise dont il est fils, et l'incarnation fragile d'un certain libertinage aux limites de la misogynie.

Enfin la conception du film en une structure funèbre dépasse de fort loin les exercices gratuits de virtuosité narrative par rapport au ton de chronique adopté par le livre.

En construisant son film autour de l'enterrement de Marthe, Claude Autant-Lara en a fait la mise à mort de tout un monde, dont il avait dans ses oeuvres précédentes décrit l'ascension et la gloire (**Lettres d'amour**, **Le mariage de chiffon** et **Douce**) la frivolité et l'art de vivre et d'aimer. **Le diable au corps** pouvait, en 1947, ouvrir la voie à un cinéma critique qui aurait fait le bilan d'une civilisation à son terme: il fut, au contraire la cible de toutes les réactions politiques mobilisées au nom des idéaux patriotiques, moraux et humanitaires.

Dans le film, la mort de Marthe ponctue l'initiation de François, par les morts successives de l'innocence qui conduisent à sa maturité d'homme par l'agonie de sa jeunesse. Cette mort est préalable au film, elle enferme le héros dans son épreuve et l'accompagne tout au long de sa réminiscence: elle intervient dès la première scène et clôt le film lorsque le bedeau décroche les tentures; entre temps elle réapparait lors du rendez-vous manqué au ponton et après la séparation définitive sur le même ponton. Elle valorise donc le rôle de Marthe comme initiatrice du jeune homme parce qu'elle tue son enfance.

L'enfant qui, dans le film, naît de Marthe et de François c'est précisément cet "autre" qui vient au monde au-delà de la guerre. La coïncidence, absente du livre, entre les deux évènements, révèle d'autant mieux le propos du film. L'expression cinématographique valorise ainsi l'opposition entre le couple et le milieu humain ambiant, en suscitant des scènes fortes issues du contraste entre les sentiments collectifs et la passion individuelle: le bonheur de Marthe et François est lié à la guerre et à la mort des autres; leur malheur associé à la joie de la foule.

Si ce qui fit scandale en 1923 s'est réactivé en 1947 on le doit moins à la fidélité de l'adaptation qu'à l'originalité du découpage et à l'infléchissement romantique du film. Chez Claude Autant-Lara, les personnages de Marthe et François acquièrent (grâce aussi à l'admirable jeu des comédiens) une nouvelle force subversive car leur amour s'oppose plus violemment au contexte social et humain. La reconstitution de la période 14-18 en semblant décaler à peine vers 1947 l'intrigue et le conflit révèle d'autant mieux la permanence du propos de la mise en scène: l'amour est un moteur de l'Histoire, autour des amants un monde figé, glacé, frigide et voyeur qui ne se met en marche que pour la mort et la guerre.

Dès la première scène l'allusion est évidente: autour de François portant le deuil de son amour et de sa jeunesse des gens chantent *"Ah! il fallait pas qu'il y aille, Ah! il fallait pas, il fallait pas y aller..."*. A qui s'adressent ces phrases à double sens? Au soldat qui revient de guerre? ou à l'adolescent qui revient d'amour? Aux deux peut-être qui, un bref instant, se croisent puis s'éloignent définitivement l'un de l'autre, n'ayant entre eux qu'un enfant né de deux pères et d'une mère morte.

Cette thématique là plus qu'à Raymond Radiguet, appartiente à Claude Autant-Lara et se retrouve dans plus d'un de ses films où la mère et la femme font naître l'homme au prix de leur peine ou de leur propre mort, de leur affrontement. La véritable fidelité de Claude Autant-Lara est à lui-même et démontre par son obstination têtue la vanité des querelles qui lui furent

faites puisque, contrairement à ce que pensait, en 1954, François Truffaut elle prouve la possible coexistance pacifique de la tradition de la Qualité et d'un cinéma d'auteurs. Ce que, soit dit en passant, Truffaut a depuis, maintes fois prouvé lui aussi en adaptant avec souvent beaucoup de liberté -et de bonheur- Maurice Pons, David Goodis, Henri-Pierre Roche, Ray Bradbury, William Irish, Henry Farrell, Frances V. Guille ou Jean Itard...

Marcel Oms

Día de fiesta

(Jour de fête. Jacques Tati, 1949)

Francia. **Director:** Jacques Tati. **Productor:** Fred Orain. **Producción:** Cady Films. **Guión:** Jacques Tati, Henri Marquet y René Wheeler. **Fotografía:** Jacques Mercanton. **Dirección artística:** René Moulaert. **Música:** Jean Yatove. **Montaje:** Marcel Moreau. **Intérpretes:** Jacques Tati, Paul Frankeur, Guy Decomble, Santa Relli, Maine Vallée, Roger Rafal, Jacques Beauvais , Delcassan. **Duración:** 76 m.

Una pequeña localidad en el corazón de Francia está a punto de celebrar su día de fiesta. Unos feriantes llegan al pueblo e instalan un tiovivo, una carpa cinematográfica, un tiro al blanco y distintos puestos. Durante los preparativos y posterior celebración de la fiesta, el cartero François reparte la correspondencia, ayuda en la construcción del entoldado, sufre bromas de todo tipo y termina bebiendo más de la cuenta. En un documental que se proyecta en la carpa, ve los nuevos sistemas americanos de repartir el correo y decide probarlos personalmente. Al día siguiente, mientras el pueblo amanece de su día de fiesta, François hace su trabajo "a la americana".

Sainte-Sévère, rebautizada Follainville en el film, es una pequeña localidad situada en el centro mismo de Francia... Sus calles empedradas, su plaza mayor, la taberna, banderas, banda municipal, gallinas alborotadas, riachuelo cristalino... y un solícito y espigado cartero. El día amanece suave y soleado, como los títulos de crédito de la película: **Jour de fête** en letras blancas, azules y rojas sobre un fondo animado en blanco y negro. Se respira el ambiente de fiesta, se huele el aire de un verano caluroso con música en las calles y sensaciones de multicolor embriaguez. La feria ambulante llega al pueblo y un niño corre feliz tras los camiones. Es un prólogo medido, equilibrado, animoso, una sinfonía de sonidos rurales, ruidos de animales, música de fiesta. Una mujer anciana, encorvada hasta formar casi un ángulo de 90 grados y sempiternamente acompañada por su cabra, comenta los quehaceres cotidianos; es Delcassam, un conocido actor de la época convenientemente travestido para la ocasión.

Estamos ya en el corazón de Sainte-Sévère, Follainville de ficción. Tati nos ha hecho entrar con suma sencillez. Sin explicaciones, ni diálogos, ni especial atención en ninguna de las acciones paralelas. Lo sabemos todo del pueblo y de sus habitantes. Sabemos cómo viven, cómo descansan, trabajan y se divierten, qué esperan entre el amanecer y la caída aterciopelada de la noche. Misterio de los grandes: sencillez y economía de medios.

Jour de fête fluye con precisión tomando como hilo conductor al cartero François: un Tati pre-Hulot, más tosco pero quizás más entrañable, que ya había aparecido brevemente en el cortometraje **Soigne ton gauche** y sería protagonista de otro film de pocas bobinas, **L'école des facteurs**. François comanda a su modo el relato, pero Tati se detiene siempre en todo lo que el epistolar personaje ve y en aquello que ocurre a sus espaldas: los lances coquetos entre el feriante y una lugareña, por ejemplo. La película es

como un *collage* festivo, retazos de una jornada ideal para el deleite anónimo y para el disfrute colectivo: la laboriosa construcción del entoldado, las bromas en la taberna a costa de François, el tiro al plato, la esperada sesión cinematográfica convertida en elogio de la inocencia y el candor, con esa preciosa secuencia previa en la que el feriante y la mujer prendada de él se miran y ríen mientras suenan las bandas de sonido de cualquier film serial americano de los cuarenta.

François corta las acciones por el medio repartiendo cartas, postales y paquetes. Pese a su semblante estrafalario y sus ojos eternamente despistados, banco de pruebas para futuros héroes de vacaciones playeras, paseos urbanos con sobrinos, embotellamientos, edificios de tecnología plastificada y zafarranchos circenses, el cartero es el único en poner orden y concierto a la construcción de la base del entoldado. La presentación del personaje no puede ser más firme, aunque luego Tati le haga bailar al son del comediante clásico en una colección de *gags* hoy quizás previsibles, ayer innovadores, mañana seguro que añorados con algo más que nostalgia: los repetidos golpes con el rastrillo, el paseo en bicicleta sosteniendo un pastel, sus luchas imposibles con una mosca de la que sólo oímos al prepotente zumbido, las cabriolas sobre las dos ruedas en plena borrachera nocturna, la forma de agarrar una gallina al vuelo. Junto a François, una cabra se come un telegrama y un estrábico no atina con el martillo. Si alguno de los personajes de **Jour de fête** reviviera el chiste del jardinero regado, estaría en perfecta consonancia con el espíritu primitivo (a la sazón vanguardista) de este film.

Tati sorprende aún más cuando, adelantándose en años, incluso en intensidad, al Coppola de **La ley de la calle**, al Von Trier de **Europa**, al Jonathan Demme de uno de sus vídeos para Talking Heads, pinta con paleta viva pequeños objetos de color dentro del encuadre en blanco y negro. No son muchos momentos, no es un alarde técnico, sino el resultado de una imposibilidad material de hacer la película en color. (La sociedad Thompson, que en 1947 (1) se encontraba experimentando con las nuevas téc-

nicas de color, puso todos sus medios a disposición de Tati pero, a pesar de los buenos resultados conseguidos en algunas escenas, no pudieron garantizar una copia entera en color. Tati, que por precaución había rodado simultáneamente cada plano en color y en blanco y negro, tuvo que contentarse con este sistema, pero años después, en 1964, imprimió sus pinceladas sobre el lienzo blanquinegro). Es, también, el sello del artista y la poética de la festividad, la mancha mágica que nos hace deslizar la vista hacia un punto concreto -en definitiva, un inserto sin tener que variar de plano- y la constatación de que Tati tenía una peculiar mentalidad pictórica.

En la fugacidad de estos momentos reside su belleza: el color rojo de la paleta del pintor, artista objetivo en el frenesí de la localidad, aparece después en la banderola de la plaza, ya que así la ve y la pinta el artista; el mismo rojo está en los adornos de los caballos del tiovivo, en los dibujos de la ruleta de la fortuna, en el corazón que hay en la diana del tiro al blanco, en el pequeño punto de luz que emana del faro de la bicicleta de François extraviado en la noche; un amarillo casi imperceptible aparece en el toldo del tiovivo, y el mismo color de Van Gogh queda suspendido en el aire, dando realidad y dimensión al globo que flota suavemente cuando el día alcanza su cenit.

Hay un día de fiesta y un día después. El relato, la caligrafía clásica, se le escapa un tanto a Tati, que rompe la tonalidad global -el pueblo y su feria- para individualizar a François en el último tramo de celuloide. Tras ver un documental en la carpa cinematográfica, el cartero reparte el correo "a la americana". Ese día después amanece con François entregado en renovadas energías a su labor, y notamos a faltar el calor y el color de la fiesta. No hay tiempo para otros personajes, ni para celebraciones, ni para paletas de rojo y amarillo. Sólo un prodigioso encadenado de *gags* que termina con François y su bicicleta en el río.

Fin de fiesta, del correo rápido, y vuelta a la cotidianidad de cada día tras la marcha de los feriantes. Cuatro años después, en la bulliciosa costa veraniega, Tati reaparecería en escena embutido en la gabardina de Monsieur Hulot. El cartero François quedaba, como suspendido en un tiempo mágico, en la localidad de Sainte-Sévère, Follainville, escenario de la primera batalla cinematográfica de Jacques Tatischeff.

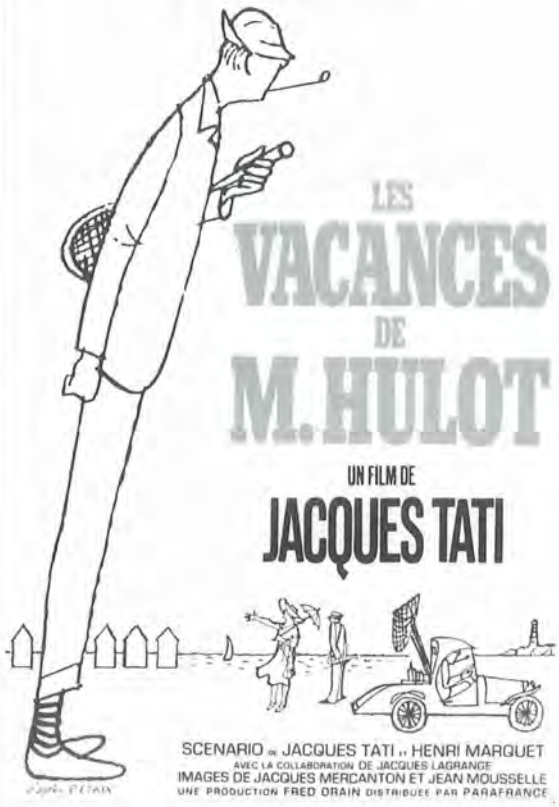
Quim Casas

Nota:

(1) **Jour de fête** se rodó entre mayo y septiembre de 1947 pero no encontró distribuidor hasta dos años después. Se estrenó en mayo de 1949 en París y Tati organizó el 19 de junio una proyección en Sainte-Sévère. Para él, ése sería el estreno "real" del film. Guerín vivió similar experiencia cuando pudo proyectar **Innisfree** en la localidad irlandesa donde rodó su película.

Las vacaciones de Monsieur Hulot

(Les vacances de M. Hulot. Jacques Tati, 1953)



Francia. **Director:** Jacques Tati. **Productor:** Fred Orain. **Producción:** Cady Films, Discina. **Guión:** Jacques Tati y Henri Marquet. **Fotografía:** Jean Mousselle y Jacques Mercanton. **Dirección artística:** Henri Schmitt. **Música:** Alain Romans. **Montaje:** Pierre Grassi, Charles Bretoneiche y Suzanne Baron. **Intérpretes:** Jacques Tati, Nathalie Pascaud, Louis Perrault, Michèle Rolla, André Dubois, Valentine Camax , Lucien Frégis, René Lacourt y Marguerite Gérard, Raymond Carl. **Duración:** 83 m.

Una serie de clientes habituales, en compañía del pintoresco M. Hulot se reúnen en un pequeño hotel de la costa para pasar sus vacaciones de verano. Se suceden las actividades recreativas -tenis, hípica, excursiones- pero también los problemas derivados de la conducta de M. Hulot, no por bien intencionada menos catastrófica.

En su segundo largometraje, Tati creó a Monsieur Hulot. De haber titulado este film, simplemente, "Las vacaciones de Hulot", hubiese provocado un equívoco que no se produce con ese tratamiento señorial que caracteriza a un personaje exquisitamente educado, galante y cortés pero irremediablemente patoso y catastrofista. Todos cuantos coincidieron con él, probable-

mente no olvidarán jamás aquel verano de 1952 cuando, en el tradicional hotel de la costa regentado por un patrón maniático y cascarrabias, se añadió a la colonia habitual aquel gentilhombre llegado en su viejo modelo de Amilcar y provisto de todos los complementos necesarios para disfrutar de sus vacaciones.

Sin embargo, la inconfundible silueta coronada por un irrepetible sombrero y prolongada por una pipa que sólo sale de su boca para pronunciar correctamente su apellido, pronto se convertiría en una auténtica amenaza: en el enemigo involuntario de su compañero de mesa a quien limpia su boca con la manga de la camisa cuando se dispone a coger la sal; del pescador que pinta laboriosamente el nombre de su barca hasta que se sueltan sus amarras y llega hasta el mar; de los familiares de un difunto al que se le ofrece como corona de flores un neumático recubierto de hojarasca; del viajero en la capota trasera de un coche que queda atrapado por la certera coz del caballo que Hulot intenta montar; o de todos los que esperaban el castillo de fuegos artificiales que aquel año, *hélas!*, estalló unos días antes de la Fiesta Nacional.

Como también le sucedía a Keaton, determinados objetos se tornan decididamente hostiles frente a la supervivencia cotidiana del personaje de Tati. Sólo se defiende bien con un mortífero saque de tenis que probablemente aprendió en 1932, cuando realizó su cortometraje inacabado **Oscar, champion de tennis**. Tampoco es manco en el arte de ping pong, pero cuando busca la pelota entre las mesas del salón gira involuntariamente la silla de un jugador de cartas que, al depositar su naipe en la mesa vecina, provoca un verdadero altercado.

La conducta de Hulot es inevitable en el mundo donde vive. **Las vacaciones de Monsieur Hulot** transcurre en una típica población costera de los años cincuenta. Pero cuando la playa queda desierta, la cámara de Tati revela hasta qué punto las casetas de baño, el carrito de los helados o los parasoles constituyen una arquitectura efímera que se presta a los equívocos. Sintomáticamente, Tati consigue bailar con la muchacha a la que ama en secreto sólo cuando se viste de pirata para una fiesta de disfraces.

En una sociedad hipócrita, Hulot encarna el mito del ingenuo salvaje, del perturbador del orden *"malgré lui"* que pone en evidencia la falacia de los convencionalismos. Por eso sólo obtiene la solidaridad de los niños y, especialmente, del atormentado marido que sigue resignado a su esposa a dos pasos de distancia. Hulot no necesita de la palabra para comunicarse en un universo donde el sonido -los altavoces de la estación, la emisora de radio, el batir de las puertas- es motivo de equívocos. Sus gestos bastan y su tipología -por cortesía de Jacques Tati- constituye toda una definición de principios.

Esteve Riambau

Mi tío

(Mon Oncle. Jacques Tati, 1958)

Francia. **Director:** Jacques Tati. **Productores:** Bernard Maurice, René Chevrier y Alain Térouanne. **Producción:** Specta Films, Gray Films, Alter Films, Film del Centauro. **Guión:** Jacques Tati, con la colaboración de Jacques Lagrange y Jean L'Hote. **Fotografía:** Jean Bourgoin, en Eastmancolor. **Dirección artística:** Henri Schmitt. **Música:** Alain Romans, Frank Barcellini y Norbert Glanzberg. **Montaje:** Suzanne Baron. **Intérpretes:** Jacques Tati, Jean-Pierre Zola, Adrienne Servantie, Alain Bécourt, Lucien Frégis, Dominique Marie, Betty Schneider, Jean-François Martial, Adélaïde Danieli, Denise Péronne, Yvonne Arnaud, André Dino. **Duración:** 110 m.

Hulot vive en Saint-Maur, en el París antiguo. Cada día recoge a su sobrino en la escuela, lo lleva a pasear y con el crepúsculo lo deja en casa de sus padres, el matrimonio Arpel. Su mansión está provista de la más moderna tecnología. Fría y ultramoderna, contrasta con los ambientes por donde se mueven Hulot y el pequeño. A pesar de no llevarse demasiado bien, Arpel intenta colocar a Hulot en la fábrica donde ocupa un alto cargo.

Toda la Francia cinéfila esperaba, en 1958, la salida de **Mon oncle** (**Mi tío**), el tercer largometraje de Jacques Tati, su primera obra enteramente en color, su vivaz tratado sobre la poesía callejera contrastada con la moderna arquitectura de plástico y aséptico confort. **Mon oncle** consiguió el Premio Especial del Jurado en Cannes y el Oscar a la mejor película extranjera. Los augurios eran buenos, aunque Tati tardaría casi diez años en levantar otro de sus titánicos proyectos, **Playtime**, de la que **Mon oncle** es hermosa precursora en cuanto al tratamiento del sonido. Pero la crítica del momento no se deshizo unánimemente en elogios; hoy las cosas parecen, sólo parecen, ser distintas. Dos textos de insignes cahieristas resumen, desde posturas encontradas aunque no belicosas, cómo se recibió el film de Tati y dibujan, a favor y en contra, sus líneas maestras.

Jacques Doniol-Valcroze abrió el fuego y, tras el privilegio de ver la película en un pase privado, escribió en el número 82 de "Cahiers du Cinéma": *"**Mi tío** no tiene ni un metro de película gratuita. Cada* gag *desemboca en el siguiente sin solución de continuidad, mejor aún: el film entero no es otra cosa que un solo* gag *modulado de mil formas diversas"*. François Truffaut vino a contestarle en una nota periodística aparecida tras el estreno de **Mon oncle** y recopilada después en su libro "Los films de mi vida": *"No hay armonía y la fascinación no es completa. Se admira una secuencia y se sufre durante otra. Las repeticiones fastidian. Se está deseando que Tati acabe con la fábrica Arpel y que volvamos a Saint-Maur. Somos oscuramente conscientes de que se está cortando un pelo en el aire"*. En una carta escrita a Tati poco después del estreno de **Playtime**, Truffaut renegó en cierta forma de sus aseveraciones, pero lo escrito, escrito está, y en este caso resulta enormemente ilustrativo dados los hallazgos, recon-

vertidos en problemas para algunos, de la estructura narrativa de **Mon oncle**.

De todas formas, justo será retener las sabias palabras de Tati, siempre muy honesto con su obra: *"Yo trabajo mucho el argumento. Pero ruedo sin guión. Conozco el film desde mi corazón y filmo a través de él. Empiezo todas las noches a repetirme la historia de la película: veo desfilar las imágenes y las retengo. En el plató sé exactamente lo que voy a pedirles a los actores, lo que voy a hacer: no tengo necesidad alguna de consultar un pequeño trozo de papel. Eso no es más que una lectura. Y, guiándome por el corazón, puedo relajarme y entrar a fondo en mi historia, sin necesidad de retenerla ¿Acaso no es eso la técnica?"* (Tati a Bazin y Truffaut, "Cahiers", núm. 83).

Si **Mon oncle** funciona es, precisamente, por esa sencillez interior con que Tati afronta todas y cada una de sus características esenciales, desde la metamorfosis del *gag* en acento lírico hasta la irónica contemplación de la transformación arquitectónica de París, desde los colores precisos y de equilibrada combinación tonal y dramática hasta el desplazamiento de personajes, animales y objetos en el cuidado encuadre. La sencillez es, como en el cine de Dreyer, Chaplin, Ford o Hawks, enorme virtud. El trabajo se revela arduo y laborioso -no en vano Tati, una vez se oía el golpe seco de la primera claqueta de rodaje, dejaba brotar todo su sentido de la observación y la meticulosidad-, pero al nacer en armónica sencillez otorga a las imágenes y combinaciones sonoras resultantes toda su límpida belleza.

Mon oncle, revolucionaria en su forma, puede parecer una película dislocada, dividida en dos partes alternadas demasiado evidentes que chirrían cuando se rozan intentando complementarse. Pero ahí está, precisamente, la esencia, el espíritu y el ímpetu de la que me atrevo a calificar como la obra maestra de su autor. Es una manera de contar "distinta", que utiliza el contraste como materia de estilo, perfilando contornos llamémosles neutros que sirven a modo de engarce entre dos mundos antagónicos: el París moderno y el París viejo, la urbe de plástico y el *boulevard* colorista, el edificio ultramoderno y la calle de empedrado vetusto, la frialdad desesperante del confort burgués y la llama siempre viva que crepita en el corazón de la ciudad de los verdaderos prodigios: la casa de los Arpel contra el barrio de Saint-Maur. Entre ambos, el irremplazable Hulot, figura viviente del segundo de los decorados aunque las obligaciones familiares y el cariño de su sobrino le hagan deslizarse diariamente al primero de los escenarios.

Mon oncle se estrenó en su país un año antes de que el cine francés experimentara una de sus más sensatas revoluciones con Godard, Rivette, Rohmer y compañía de abanderados. Pero el film de Tati ya era en sí mismo una revolución, un atentado locuaz al cine anquilosado, un torbellino de ideas cuajadas con celeridad envidiable. Los ambientes: la casa de los Arpel, un mundo de plástico hiperordenado, de colores vivaces pero insensibles en su combinación, mundo similar al que creó Frank Tashlin y evocó recientemente el Tim Burton de **Eduardo Manostijeras**. La planificación como *gag* en sí mismo: el plano general, frontal y estático de la casa de Hulot, que se mantiene mientras vemos las evoluciones del protagonista a través de las numerosas ventanas de la fachada del edificio (un *gag* que rubricaría Jerry Lewis). El trabajo con el sonido, antesala del más depurado **Playtime**: ruido de Hulot sentándose y levantándose de una silla de molesto *skay* -el sonido también es un arma para Tati contra el signo unidireccional de los tiempos-, el gorgoteo estúpido del pez de piedra que adorna el jardín de los Arpel, el zumbido exterior de la fábrica Plastac, el repiquetear de los tacones de mujer sobre las pulidas baldosas similar a una partida de ping pong, el sonido imposible del timbre y la puerta automática. La estructura: discontinua, sin trama argumental ortodoxa, ruptura de todo concepto clásico. Los contrastes visuales: tonalidades de colores neutros, cálidos y apastelados que gobiernan en Saint-Maur, los golosos pasteles que devoran los niños del barrio o los perros vagabundos, enfrentados con saña a las formas obtusas de sillas y mesas de los Arpel, el diseño extravagante de trajes y sombreros femeninos, la aséptica cocina que más parece la consulta de un dentista, la manta del perro a juego con el batín de Arpel. La música: marca la diferencia entre los dos mundos, su ausencia define el confort sin placer del nuevo París, su melodía irrepetible acompaña y enriquece el bullicio del mercado, las gamberradas infantiles y las borracheras suaves y nocturnas -esa ulitización musical sea quizás hoy un recurso fácil, pero en su momento enormemente efectivo-. Y los *gags*, a cascadas: la llegada del perro de Arpel a la fábrica avisa a todos los trabajadores de la presencia del jefe, Hulot es el único que juega con el animal mientras el resto de operarios simulan estar en sus quehaceres; la señora Arpel saca el polvo obsesivamente, incluso del parachoques del coche de su marido cuando éste se va hacia la fábrica; un largo tubo de plástico ondulante

se convierte en el peor enemigo de Hulot, otra conexión directa con el universo objetual y rebelde de Tashlin.

Nota final. **Mon oncle** se rodó durante seis meses, tres de ellos en los suburbios de París y los otros tres en los estudios Victorine de Niza, donde se construyó entera la Villa Arpel. Tati estuvo tentado de hacerla muda; de hecho, los diálogos son mínimos y perfectamente obviables, son los sonidos cotidianos los que definen a los personajes. La mayoría de los actores no son profesionales. Pierre Etaix, entonces asistente de dirección, dibujó los bocetos de vestuario y de la casa de Hulot. Henri Schmitt realizó los decorados siguiendo las directrices del propio Tati y de su habitual colaborador Jacques Lagrange, versátil pintor, decorador, guionista y coleccionista de arte. Jean Bourgoin manejó los colores con admirable precisión. Y Alain Romans y Frank Barcellini compusieron esa melodía tintineante, festiva y hoy impregnada de nostalgia. En el último plano del film, el huraño Arpel y su hijo se dan por vez primera la mano tras el *gag* compartido del silbido. Un bello soplo de ternura. Todo el equipo de **Mon oncle**, Hulot en cabeza, debió aplaudir el gesto con contagiosa vitalidad.

Quim Casas

Cours du soir

(Nicolas Ribowski, 1967)

Francia. **Director:** Nicolas Ribowski. **Ayudante de dirección:** Marie-France Siegler. **Producción:** Télécip y Specta-Films. **Director de producción:** Bernard Maurice. **Montaje:** Nicole Gauduchon. **Fotografía:** Jean Badal. **Música:** Leo Petit. **Sonido:** Jacques Maumont. **Intérpretes:** Jacques Tati, Marc Monjou. **Duración:** 27 m.

Playtime

(Playtime. Jacques Tati, 1967)

Francia. **Director:** Jacques Tati. **Productor:** Bernard Maurice. **Producción:** Specta Films, Jolly Film. **Guión:** Jacques Tati y Jacques Lagrange, con la colaboración de Art Buchwald. **Fotografía:** Jean Badal y Andréas Winding, en

Eastmancolor. **Dirección artística:** Eugène Roman. **Música:** Francis Lemarque, con temas de Dave Stein y James Campbell. **Montaje:** Gérard Pollicand. **Intérpretes:** Jacques Tati , Barbara Dennek, Jacqueline Lecomte, Valérie Camille, France Rumilly, Erika Dentzler, Georges Montant, John Abbey, Billy Kearns, Rita Maiden, Reinhardt Kolldehoff. **Duración:** 140 m.

En el aeropuerto de Orly desembarca un grupo de turistas americanas que visitarán París en el plazo de veinticuatro horas. La primera parada se produce en un edificio ultramoderno donde se exhiben aparatos domésticos. Monsieur Hulot llega al mismo lugar y vuelve a encontrar a Barbara, una joven que viaja con el grupo, en una accidentada cena en un restaurante llamado Royal Garden. Ya al amanecer, aun queda tiempo para un café antes de tomar de nuevo el autobús hacia el aeropuerto.

Con veinte años de antelación, Jacques Tati anticipó en **Playtime** el barrio parisino de La Défense. Olvidó -o quizás no se atrevió- colocar el gigantesco cubo perforado, pero dispuso de una extensión de 15.000 metros cuadrados, 50.000 metros cúbicos de cemento, cuatro mil de plástico y mil doscientos de vidrio para construir

una verdadera ciudad cuyos edificios, calzados sobre ruedas, podían desplazarse a voluntad hasta componer un determinado encuadre.

Al principio del film, una larga panorámica horizontal sigue las nubes hasta "chocar" con la cornisa de un rascacielos. A partir de ahí, la cámara "aterriza" sobre el suelo y sólo se atreve a efectuar un ligero picado cuando el último plano vuelve a remitir al cielo. Como afirma Michel Chion en su ensayo sobre el cineasta, **Playtime** *"es el primer film de Tati donde el mundo se confina expresamente en el estricto límite de los bordes de la pantalla y no quiere saber nada de lo que sucede más allá"*. En **Playtime** no existe el fuera de campo y, en consecuencia, la planificación apenas recurre al campo-contracampo. Uno de los primeros planos del film deja las cosas muy claras: un gran plano general utiliza la profundidad de campo y la ausencia de montaje -en secuencia- para mostrar una sala de espera, un largo pasillo que desemboca ante un gran ventanal y las puertas de unas oficinas. El ojo del espectador debe escudriñar las diversas acciones paralelas que se producen en el cuadro hasta descifrar el equívoco creado entre lo que aparenta ser un hospital y acaba siendo un aeropuerto.

Las turistas americanas que aterrizan en la capital francesa creen que van a ver París, pero en realidad asisten a una serie de convencionalismos geográficos y humanos que podrían darse en cualquier lugar del mundo. Maliciosamente, Tati permite entrever los lugares más emblemáticos de la ciudad del Sena -la torre Eiffel, el Sacré Coeur, el Arco de Triunfo- sólo como reflejos de anónimas estructuras de vidrio donde transcurre la mayor parte de la acción. Inexplicablemente -como acostumbra a cometer todos sus actos-, Monsieur Hulot coincide con este grupo de turistas en un edificio ultramoderno. Intenta justificar su presencia mediante una cita, pero ésta nunca se llevará a término porque un sofisticado interfono y los caprichos de la arquitectura funcional se lo impiden. Tanto da. El mundo sigue mientras hay quien se gana la vida vendiendo escobas provistas de faros para limpiar bajo los sillones o gafas que permiten levantar sus lentes para retocar el maquillaje.

Una segunda coincidencia entre las turistas y Hulot se produce en un gran restaurante. Otra de las funciones fundamentales para la vida humana -la comida- se ve condicionada por las exigencias de la sofisticada decoración del local. Los camareros ejecutan complicados pasos gimnásticos para sortear baldosas mal colocadas y la presencia simultánea de una orquesta acaba convirtiendo el local en una verdadera ceremonia de la confusión en la que M. Hulot -a diferencia de en **Las vacaciones de M. Hulot**- ya no es el responsable directo. Sólo hace añicos la puerta de vidrio del local, pero su amigo que ejerce como portero sostiene el pomo metálico con su mano y nadie se da cuenta del artificio.

Anteriormente, en **Mi tío**, Tati había mostrado la confrontación entre el París tradicional donde residía M. Hulot y la nueva casa ultramoderna de sus familiares. El primero, en **Playtime**, ya ha desaparecido. Aun cuando típicos personajes parisinos pretendan tomar su *café-crème* a primera hora de la mañana, ya no pueden hacerlo en un *bistro* como marcan los cánones, sino en un sofisticado *drugstore*. *"¿Cómo se dice drugstore en francés?"*, pregunta -inocentemente- una de las turistas americanas.

Al final, un autobús debe devolverlas al aeropuerto. Pero, involuntariamente, la ciudad se convierte en un inmenso parque de atracciones donde los atascos circulatorios en una plaza hacen las veces de tiovivo. En su despedida de la muchacha norteamerican a la que ha conocido fugazmente, Hulot le regala un pañuelo para la cabeza y un ramillete de muguet, la única flor que aparece en la película junto con las que vende una simpática anciana a la que todos los turistas retratan en la esquina de un rascacielos. Pero cuando el autobús está a punto de partir, Hulot se ve atrapado en la caja registradora de los grandes almacenes y recurre a un desconocido para que ejecute el recado. El emisario lleva gabardina, paraguas, sombrero y pipa. Parece Hulot pero es mucho más joven que él. Quizá Tati quiso asegurar su descendencia sin ser consciente de que su personaje era irreproducible.

Afortunadamente, aunque **Playtime** fue un fracaso comercial, algunos espectadores ilustres captaron la modernidad del discurso de Tati y la proyectaron en sus propios films. Federico Fellini retuvo las monjas de tocas balanceantes que aparecen en la primera secuencia y las incorporó al desfile de **Roma**. A Jean-Luc Godard le atrajeron los habitáculos convertidos en escaparates de la estupidez humana y los reprodujo en **Tout va bien**. Con toda probabilidad, Blake Edwards y Peter Sellers asistieron a la cena en el Royal Garden y tomaron buena nota para la realización de **El guateque**. Aún hoy se reivindica la presencia de vestigios del cine en alta definición en la concepción visual de **Playtime**. ¿Cuánto tiempo habrá que esperar

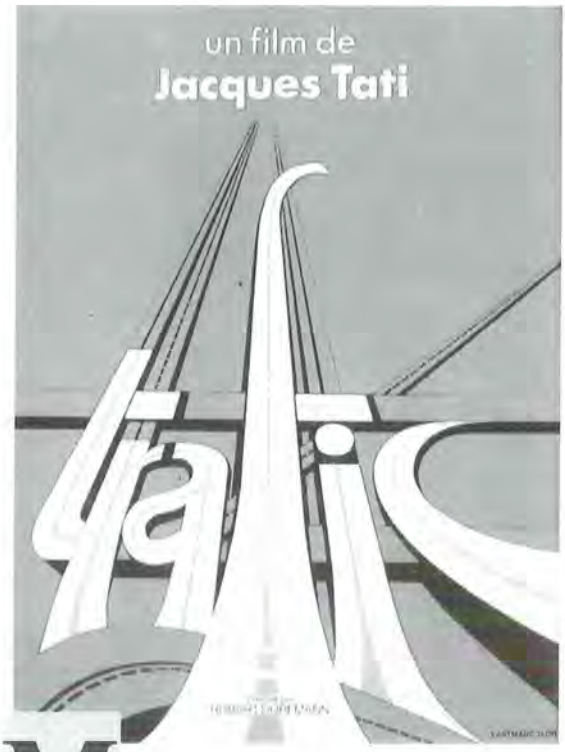
para reconocer, públicamente y de una vez por todas, el carácter visionario del cine de Jacques Tati?

Esteve Riambau

Tráfico

(Trafic. Jacques Tati, 1971)

Francia. **Director:** Jacques Tati. **Productor:** Robert Dorfmann. **Producción:** Les Films Corona, Gibé Films, Selenia Film. **Guión:** Jacques Tati y Jacques Lagrange. **Fotografía:** Marcel Weiss y Edouard van den Enden, en Eastmancolor. **Dirección artística:** Adrien De Rooy. **Música:** Charles Dumont. **Montaje:** Maurice Laumani y Sophie Tatischeff. **Intérpretes:** Jacques Tati, Maria Kimberly, Marcel Fraval, Honoré Bostel, Tony Kneppers, Francois Maisongrosse, Franco Ressel y Mario Zannuelli. **Duración:** 92 m.



Monsieur Hulot es esta vez uno de los diseñadores de la fábrica de automóviles Altra, una casa modesta que quiere presentar un nuevo modelo en la feria automovilística de Amsterdam. Mientras Hulot acompaña al prototipo en un largo viaje lleno de incidentes, la feria se va desarrollando sin él.

Tráfico es la conjunción de diversos extremos en el cine de Tati, la conclusión de una trayectoria que evoluciona paso a paso desde la inocencia hasta el escepticismo, a pesar de que luego Tati hiciera un filme más. **Tráfico** es divertida y amarga al mismo tiempo. Está construida a base de pequeños *gags* en los que los resortes del humor están reducidos a su mínima expresión para conseguir el máximo de efectividad. Pero la conclusión viene a ser descorazonadora, por la rotunda exposición de comportamientos humanos estúpidos que la película va destilando sin aspavientos ni debacles, con la naturalidad con la que el hombre ha ido haciéndose presa de sí mismo y de sus invenciones.

Esa amargura conformista está presente en el conjunto y en los detalles, en la inutilidad de ese recorrido que Monsieur Hulot va completando con toda la ilusión de enseñar su invento a todo el mundo, y en cada una de las situaciones cotidianas en las que, con un solo plano en el que nada parece ocurrir, Tati describe magistralmente las bobadas humanas de cada día; por ejemplo esa escena, que parece filmada con cámara oculta para reafirmar su cotidianidad, en la que diversos conductores se sacan bolitas de la nariz mientras esperan el semáforo.

Tati sigue practicando, en este su quinto filme como director, la crítica al mundo moderno y al torrente de insensateces que la sociedad civilizada contiene, concentradas en ese ser, el automóvil, que a veces Tati ve como una máquina inerte, y otras como un ser animado e influyente. Pero no protesta a base de gritos y demostraciones: sólo pone la cámara en el lugar estratégico y con planos medios y generales para, sin ningún tipo de apoyo en el énfasis que da el primer plano, dejar que el hombre y la sociedad se retraten por sí mismos. En ese sentido **Tráfico** incide en lo que ya se exponía con brillantez e incluso mayor radicalismo en **Playtime**: cada plano es minuciosamente construido con un admirable sentido de la geometría y con una distancia que incita al espectador a descubrir y elegir la acción que le interese en un espacio en el que aparentemente no pasa nada, pero donde pueden estar ocurriendo varias acciones al mismo tiempo. La quietud y la sutileza son las armas inusuales con las que Tati elabora sus *gags*, inscritos en esa obsesión geométrica: los títulos de crédito reflejan simplemente el proceso de fabricación y montaje de un coche, pero los especiales puntos de vista llevan la escena más allá del simple reportaje; los movimientos de los ejecutivos en la sala donde se va a montar la feria, sorteando los hilos que indican la situación de los *stands*, contienen la condensación

total de ese humor que Tati extrae de una situación totalmente seria, manteniendo su postura distante. En ese sentido es asombroso el grado de comicidad que puede alcanzar Tati a base de exprimir el lenguaje cinematográfico, probablemente como nadie más lo ha hecho, en escenas como la de la visita a las oficinas de los gendarmes, en la que según los posicionamientos de cámara, y gracias a la desorientación habitual en Hulot, el protagonista sale del lugar al que está entrando y viceversa, en un brillante juego de puntos de vista.

El argumento de **Tráfico** está, más que nunca, al servicio de la puesta en escena. En ocasiones se pierde la simple anécdota que lo sustenta para dar paso a los juegos de las apariencias y las relaciones tan queridos en Tati, o a reflexiones minimalistas. Entre los primeros, **Tráfico** contiene varias joyas: el perro de lanas que puede ser confundido con una bayeta limpiadora o con el abrigo de unos *hippies*; el proceso de confusiones que se produce entre Hulot y la desconsolada dueña del perro aparentemente muerto, mientras el chico del garage ve la escena desde lejos entendiendo cosas muy distintas; los parabrisas que se mueven con el ritmo y el sonido que corresponde al dueño que está tras el volante; los gestos del cura al examinar el motor, equivalentes a los utilizados en la misa. Entre las reflexiones, modestamente diseminadas por todo el metraje, es especialmente significativa la de Hulot empujado por los paraguas de la masa, en dirección contraria a la que pretende llevar, probable metáfora de la sensación de Tati de estar siempre nadando a contracorriente, encontrando indiferencia a su alrededor.

Tráfico convierte al automóvil en protagonista, en un humanizado animal capaz de perseguir con sus fauces abiertas a una rueda, hacer coreografías con accidentes múltiples o fundirse en un peligroso abrazo con la personalidad de su dueño, un ser inconscientemente dominado, pero feliz con su artefacto de incontables usos.

Ricardo Aldarondo

Zafarrancho en el circo

(Parade. Jacques Tati, 1973)

Francia. **Director:** Jacques Tati. **Productor:** Jacques Tati. **Producción:** Gray Films. Sveringe Filmproduktion. **Guión:** Jacques Tati. **Fotografía:** Jean Badal y Gunnar Fischer, en Eastmancolor. **Dirección artística:** François Bonnet. **Música:** Charles Dumont. **Montaje:** Sophie Tatischeff. **Intérpretes:** Jacques Tati, Karl Kossmayer, Pia Colombo, Pierre Bramma, Michèle Brabo, Johnny Lonn, Bertil Berglund, Moniqua Sunnerborg, Les Vétérans, Les Sipolas, Les Williams. **Duración:** 85 m.

Una función cualquiera de un circo sueco. Las gradas están llenas. Los decorados parecen a medio acabar. Monsieur Loyal (Jacques Tati) presenta el espectáculo e intercala en él sus propios *gags*. Nú-

meros musicales y cómicos, equilibristas y juegos con animales, números de magia y participación del público.

Las osadías formales de sus dos últimos largometrajes hacían cada vez más difíciles los posibles proyectos de Tati, quien, fiel a sus orígenes en el *music-hall*, aceptó la oferta de un circo sueco para que trabajase en él. La televisión sueca vió en ello la oportunidad de producir un filme para la pequeña pantalla, que habría de realizarse en vídeo. Tati aceptó alborozado y se puso manos a la obra. En tres días la película estaba terminada. Así resultó que el último largometraje fue una vuelta a sus comienzos en el mundo del espectáculo. Tati, por otro lado, cumplía con uno de sus viejos sueños: hacer un filme en el que su personaje más carismático, Monsieur Hulot, no estuviese presente. Su vieja idea de diversificar al máximo el protagonismo de los distintos momentos cómicos, llega a la pantalla de una forma radical.

Parade no es la simple filmación de una función circense. Se trata de una película realizada a partir de un argumento perfectamente planificado. No un guión escrito, porque Tati afirmó más de una vez que sus argumentos los conocía siempre de memoria, pero sí medido y calculado en cada una de sus secuencias. Los distintos números se suceden con orden, las improvisaciones están preparadas cuidadosamente y hasta las intervenciones del público están calculadas previamente. Incluso lo está la secuencia del intermedio del espectáculo. El bar y los pasillos se convierten en escenarios de nuevos números, mientras Tati ofrece a sus compañeros una parodia de los distintos tipos de guardia de circulación, según sus países de origen. Hay magos, equilibristas y payasos. El propio Tati interpreta los números deportivos que le hicieron famoso en su juventud. Es portero, delantero y balón; el boxeador y su contrincante; el pescador, la caña y el pez; el tenista, la raqueta y la bola; el jinete y su caballo. La música juega, como en todo espectáculo de variedades, un papel esencial: la orquesta asaltada por un equipo de rugby, bailes "exóticos", músicos saltimbanquis, el número de la cantante de rock, la actuación de Pía Colombo. Y el humor se mezcla en todos los números del espectáculo. El color se convierte en elemento esencial. Asistimos a un estallido de colores en el que se mezclan los brillantes y llenos de contrastes trajes de los payasos con la indumentaria más convencional del público.

Las constantes de su cine están en **Parade** tan presentes como en el resto de su filmografía. Una vez más lo visual predomina por encima de los diálogos. Acaba por primera vez, eso sí, con el reinado absoluto en sus filmes del plano general, para utilizar frecuentes primeros planos. No hay contradicción, sin embargo. La principal razón para su utilización de dichos planos generales no es otra que diversificar los *gags*, la acción, de forma que el espectador quede lo menos mediatizado posible por la cámara. En este filme los recursos utilizados son simplemente diferentes. La aquí evidente ruptura con el protagonista único, acaparador de *gags*, permite a Tati romper definitivamente con la distancia que la pantalla crea entre el filme y el espectador. Las distancias están rotas porque el espectador está ahí, participando en el espectáculo. El público es protagonista de un general chasquido de dedos, o se lanza a la pista para intentar domar al salvaje pollino que les desafía con sus coces. Para más evidencia Tati comienza la película con la entrada del público al recinto y las trompetas que anuncian el espectáculo son tocadas por músicos sentados entre ellos, en las gradas. El final repite el esquema. El público va dejando sus asientos y saliendo del circo. Sin embargo permanecen en la pista dos niños, a los que hemos visto en varios momentos del filme, que juguetean con el improvisado xilófono que antes han visto utilizar a los payasos. Definitivamente el espectador se ha adueñado de la pantalla. Una bella reflexión que cierra de forma admirable encaminada a romper la barrera entre la obra y su público.

Jesús Angulo